

MILENE SILVEIRA GUSMÃO | LAURA BEZERRA

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO | EUCLIDES SANTOS MENDES

RAQUEL COSTA SANTOS | Organizadores

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DO CINEMA NA BAHIA

VOLUME 1



EDUFBA

Memórias e histórias do cinema na Bahia reúne resultados de pesquisas de diversas áreas do conhecimento que tratam do cinema na Bahia, não apenas do cinema baiano, nem somente do cinema em Salvador, mas também do cinema realizado no interior da Bahia, incluindo, para além dos filmes e seus realizadores, os âmbitos da produção, exibição, memória e formação. Organizada originalmente em dois volumes, esta obra apresenta um conjunto de capítulos que atualiza o panorama das pesquisas sobre filmes e práticas cinematográficas em Salvador e no interior da Bahia, materializando, assim, o desejo do encontro e das trocas que arejam e potencializam o ambiente da pesquisa. Com 12 capítulos, este primeiro volume aborda os primórdios do cinema na Bahia, o cinema de cavação, o Clube de Cinema da Bahia, o pensamento do crítico Walter da Silveira, o Ciclo Baiano de Cinema, a relação entre cinema, artes visuais e culturas afro-atlânticas, bem como experiências iconoclastas do cinema de invenção. Trata também das trajetórias de cineastas como Alexandre Robatto Filho, Roberto Pires, Glauber Rocha, Agnaldo “Siri” Azevedo, Olney São Paulo, André Luiz Oliveira e Edgard Navarro em seus múltiplos diálogos criativos.



MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DO CINEMA NA BAHIA

VOLUME 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Titulares

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Suplentes

Rafael Moreira Siqueira

Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté

Paola Berenstein Jacques

Monica Neves Aguiar da Silva

José Amarante Santos Sobrinho

George Mascarenhas de Oliveira

PROJETO COLETÂNEA *MEMÓRIAS
E HISTÓRIAS DO CINEMA NA BAHIA*

Proponente e coorganizador

Euclides Santos Mendes

Produtora executiva

Rayssa Fernandes Coelho



UESB

Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PPGMLS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA:
LINGUAGEM E SOCIEDADE



CAPES

APOIO FINANCEIRO:

GOVERNO DO ESTADO
BAHIA

SECRETARIA
DE CULTURA



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

MILENE SILVEIRA GUSMÃO | LAURA BEZERRA

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO | EUCLIDES SANTOS MENDES

RAQUEL COSTA SANTOS | Organizadores

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DO CINEMA NA BAHIA

VOLUME 1

Salvador
EDUFBA
2024

2024, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação Editorial

Cristovão Mascarenhas

Coordenação Gráfica

Edson Nascimento Sales

Coordenação de Produção

Gabriela Nascimento

Projeto gráfico

Vânia Vidal

Capa

Vânia Vidal e Patrícia Moreira Santos

Imagem da capa

*cena da segunda versão do
curta-metragem Lin e Katazan (1985),
de Edgard Navarro.*

Revisão

Hyana Luisa Silva Oliveira

Normalização

Beatriz Marques Sacramento

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Memórias e histórias do cinema na Bahia / Milene Silveira Gusmão ... [et al.],
organizadores. – Salvador : EDUFBA, 2024.
359 p. : il. (v. 1).

ISBN: 978-65-5630-545-5

1. Cinema - Bahia - História. 2. Cinema – Brasil - História. 3. Memória
coletiva na arte. 4. Cinema - Produção e direção. I. Gusmão, Milene Silveira.

CDD 791.43098142

Elaborada por Sandra Batista de Jesus | CRB-5: BA-001914/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia | Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

SUMÁRIO

Prefácio	7
<i>Eduardo Morettin</i>	
Apresentação	13
<i>Milene Silveira Gusmão, Laura Bezerra, Izabel de Fátima Cruz Melo, Euclides Santos Mendes, Raquel Costa Santos</i>	
CAPÍTULO 1	
Dinâmicas do cinema na Bahia: entre trajetórias e práticas	17
<i>Milene Silveira Gusmão</i>	
CAPÍTULO 2	
Alexandre Robatto Filho, o cinema de cavação e as imagens de trabalho	59
<i>Ana Luisa de Castro Coimbra</i>	
CAPÍTULO 3	
Artes visuais, cinema e culturas afro-atlânticas em Salvador: modernidade e (re)aficanização em <i>Vadiação</i> (1954), de Alexandre Robatto Filho	85
<i>Cyntia Nogueira</i>	
CAPÍTULO 4	
Memória e cineclubismo baiano na década de 1950	113
<i>Veruska Anacirema Santos da Silva</i>	
CAPÍTULO 5	
Walter da Silveira e Glauber Rocha: diálogos críticos	133
<i>Claudio Leal</i>	

CAPÍTULO 6

A experiência da crítica de cinema na Bahia:
trajetórias e desenvolvimento 165

Rafael Oliveira Carvalho

CAPÍTULO 7

Roberto Pires e a cidade-memória em
A grande feira (1961) 195

Mirela Alves Pazos

CAPÍTULO 8

Pelejas contra o esquecimento:
o cinema de Olney São Paulo 219

Roberto Luis Bonfim dos Santos Filho

CAPÍTULO 9

Agnaldo “Siri” Azevedo e os caminhos do
cinema na Bahia: história e memória de uma
trajetória cinematográfica 243

Edevard Pinto França Junior

CAPÍTULO 10

Tropicalismo e cinema: uma “transa”
que começou na Bahia 267

Givanildo Brito Nunes, Milene Silveira Gusmão

CAPÍTULO 11

“The empty boat”: *Meteorango Kid* (1969)
e o Cinema Marginal 301

Christopher Dunn

CAPÍTULO 12

Alice, Lin e Katazan no país das mil novilhas:
o superoitismo de invenção de Edgard Navarro 335

Maria do Socorro Silva Carvalho

Sobre os(as) autores(as) 355

Prefácio

O livro *Memórias e histórias do cinema na Bahia* (volume 1), organizado por Milene Silveira Gusmão, Laura Bezerra, Izabel de Fátima Cruz Melo, Euclides Santos Mendes e Raquel Costa Santos, preenche lacuna importante nos estudos sobre cinema no Brasil ao recuperar trajetórias, agentes culturais, formatos, instituições e espaços de sociabilidade que, articulados a partir das dinâmicas culturais baianas do século XX, iluminam aspectos históricos de nossa formação cinematográfica. Nesse sentido, trata-se de um percurso que valoriza as articulações locais em seu poder de intervenção nos debates e nas práticas culturais do período.

A epígrafe da apresentação deste primeiro volume da coletânea, retirada de *A história do cinema vista da província* (1978), de Walter da Silveira, organizado por José Umberto Dias, aponta para a potencialidade de um cinema a ser realizado na Bahia, dentro de uma perspectiva muito comum em outros críticos, a saber, a de ressaltar as características naturais de uma região como um dado decisivo a favor de futuras produções. O crítico, objeto de estudo de um dos capítulos do livro, de autoria de Claudio Leal, é figura fundamental na formação de Glauber Rocha, cineasta transcontinental¹ que soube fundir, como poucos, os aspectos específicos de nossa cultura com o que havia de mais novo no campo do cinema, das artes e do pensamento.

Se o “vista da província” evidencia o ponto de partida, sinaliza também um estar à margem ou demanda de maior integração. Mais de

¹ Sobre esta perspectiva, ver análise de Mateus Araújo sobre Glauber Rocha publicado em *Transatlantic cultures* (2022).

meio século depois da reflexão proposta por Silveira, *Memórias e histórias do cinema na Bahia* atesta o avanço da pesquisa para além dos limites dos interesses locais. Em primeiro lugar, os estudos aqui apresentados não se restringem à capital baiana, Salvador. Além disso, não se preocupa somente com os filmes e realizadores, mas também com os demais aspectos que constituem a cadeia produtiva, como a exibição, a preservação e a formação. Essa abordagem ocorre a partir de perspectiva interdisciplinar, mobilizando diferentes campos teóricos.

Por meio de *Memórias e histórias do cinema na Bahia*, é possível compreender melhor, entre outros aspectos, os seguintes temas, períodos e agentes culturais: a formação de um circuito de exibição de filmes no final do século XIX e início do XX, ampliando o diálogo com as pesquisas já publicadas sobre o tema²; a tradição do cinema de cavação³, como vemos no capítulo dedicado a Alexandre Robatto Filho e a representação do trabalho; o documentarismo construído a partir de perspectiva que não era a predominante, tal como expressa nos filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) ou nos feitos pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, como demonstra a rica análise de *Vadiação* (1954), de Robatto Filho, em que as imagens em movimento do jogo de capoeira são cotejadas com a produção artística de Carybé, responsável pela direção artística do filme, em movimento de mão dupla entre o curta-metragem e a cultura afro-atlântica da qual a obra é produto e agente; a formação e consolidação do movimento cineclubista nos anos 1950 a partir do estudo do Clube de Cinema da Bahia, entendido, nas palavras de Veruska Anacirema Santos da Silva (2010, p. 19), como “prática social, um lugar de conhecimento na sociedade, que põe em funcionamento determinadas condições de produção, consumo e

2 Ver: Trusz (2010); Freire (2022); Moraes (2020). Tais pesquisas, junto à proposta deste livro, contribuem para que tenhamos panorama denso e expressivo sobre as questões ligadas à distribuição e exibição de filmes nas primeiras décadas do século passado.

3 Tratava-se do trabalho de cinegrafistas que corriam atrás de – “cavavam” – encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos junto a empresários, fazendeiros e autoridades políticas. A maior parte dos “cavadores” não desfrutava de muito prestígio em virtude do resultado do trabalho ou da forma de obter, nem sempre de maneira lícita, dinheiro para realizar seus filmes, como relata Maria Rita Galvão em *Crônica do cinema paulistano* (1975).

transmissão de saberes”⁴; da centralidade de Walter da Silveira para o pensamento crítico sobre cinema, como já expresse anteriormente em meu comentário sobre a epígrafe, eixo de reflexão de pelo menos três capítulos desta obra; a representação da cidade em *A grande feira* (1961), de Roberto Pires; a filmografia de Olney São Paulo, com destaque para *Grito da terra* (1964) e *Manhã cinzenta* (1969); a trajetória de Agnaldo “Siri” Azevedo, que se torna conhecida pelas pesquisas desenvolvidas por Edevar'd Pinto França Junior; a articulação do cinema feito na Bahia com o Tropicalismo, o chamado “Cinema Marginal” e o superoitismo.

O percurso aqui parcialmente reproduzido apresenta, em seu arco temporal, esforço de síntese de longa duração sobre a história do cinema brasileiro, indo da cavação dos anos 1930 aos estudos sobre o nosso cinema moderno, do documentário aos filmes de ficção realizados em diferentes contextos. Mais importante ainda, o entendimento do cinema passa pela incorporação de diversas práticas que não se restringem ao estudo – muito importante – do filme em sua materialidade. Temos historiadas práticas de recepção e exibição, percursos da crítica e de espaços formativos, bem como circuitos que integram diferentes formas de expressão cultural. O cinema referido pelo título diz respeito ao fenômeno e seus objetos. Assim, justifica-se o emprego do plural no título deste livro, sinalizando que o processo de recuperação deste passado reconstitui caminhos vários que irradiam outras possibilidades de construção de sentidos.

Memórias e histórias do cinema na Bahia representa, portanto, a consolidação de um campo de pesquisa universitário sobre a história do cinema brasileiro, incorporando-se aos esforços de muitos que, desde os anos 1950, refletem sobre as questões de método concernentes a essa área, considerando-se o desenvolvimento precário do cinema brasileiro, nunca articulado economicamente em nível industrial, e a falta de arquivos, tanto fílmicos quanto documentais, que permitam a cons-

4 Compõe, nesse sentido, com os estudos realizados e publicados por Izabel de Fátima Cruz Melo em “*Cinema é mais que filme*”: *uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)* (2016) e *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiências na Bahia (1968-1978)* (2022).

tuição de um campo amplo e diversificado de reflexão histórica sobre o processo cultural implicado no processo⁵.

Por fim, a organização proposta por Milene Silveira Gusmão, Laura Bezerra, Izabel de Fátima Cruz Melo, Euclides Santos Mendes e Raquel Costa Santos demonstra a articulação institucional dedicada à formação e constituição deste campo repleto de potencialidades e desafios. Dentre estes, os(as) pesquisadores(as) reunidos(as) neste livro para “escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural” (2017) – título de um artigo recente de Sheila Schvarzman – apontam para as histórias singulares conectadas, como disse, às problemáticas gerais em movimento dialético que enriquece o quadro geral e favorece o desdobramento em novos eixos teórico-metodológicos.

Vindo à luz após anos tão difíceis, marcados pela polarização ideológica, pelo lugar que as chamadas mídias sociais ocuparam nesse processo e pela pandemia de covid-19, a publicação de *Memórias e histórias do cinema na Bahia* permite que o leitor encontre em suas páginas potentes reflexões sobre as relações entre arte, história, memória e política, problemas que continuam centrais em nosso mundo contemporâneo. Sua publicação é convite instigante para pensarmos o lugar histórico do cinema, a sua respectiva tradição cultural e o seu vínculo aos processos sociais.

Boa leitura!

Eduardo Morettin

Referências

ARAÚJO, M. Glauber Rocha. *Transatlantic cultures*, São Paulo, 2022. Cinema. Disponível em: <https://doi.org/10.35008/tracs-0257>. Acesso em: 12 jun. 2023.

5 O acesso aos filmes e arquivos ainda é um problema a ser enfrentado, como a crise enfrentada pela Cinemateca Brasileira até o final de 2021 demonstrou. Sobre o assunto, ver: Morettin, 2021.

- FREIRE, R. L. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022.
- GALVÃO, M. R. E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- MELO, I. F. C. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. Salvador: Eduneb, 2022.
- MELO, I. F. C. “*Cinema é mais que filme*”: uma história das jornadas de cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: Eduneb, 2016.
- MORAES, J. L. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira*. São Paulo: Alameda, 2020.
- MORETTIN, E. Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 553-560, 2021. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/2449>. Acesso em: 27 jan. 2023.
- SCHVARZMAN, S. Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural. *RuMoRes*, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 132-150, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/120276>. Acesso em: 27 jan. 2023.
- SILVA, V. A. S. *Memória e cultura: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950*. 2010. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2010.
- TRUSZ, A. D. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira, v. 4). Originalmente apresentada como tese do autor.

Apresentação

Depois de 63 anos, não se advinha qual a autêntica perspectiva do cinema na Bahia. Pode-se, contudo, repetir a indagação do antigo cronista se aqui não existirá a ambiência ideal para a produção cinematográfica brasileira, desde que tantos homens de cinema do Brasil e do estrangeiro têm vindo e querem vir filmar entre nós. Luz, paisagem, costumes, tipos, tradição, legitimidade, talvez deem, aqui, o cinema que o Brasil jamais teve, que as outras cidades jamais lhe deram.

(Silveira, p. 88)

A proposta original do livro *Memórias e histórias do cinema na Bahia* surge da inquietação gerada pelo relativo isolamento de pesquisadores que focalizam o cinema na Bahia nos seus horizontes de pesquisa e trabalho. Assim, a obra busca diminuir as distâncias, materializando o desejo do encontro e das trocas que arejam e potencializam o ambiente da pesquisa. Essa iniciativa se organiza a partir do empenho de professores e pesquisadores que realizam atividades relacionadas com o campo cinematográfico e audiovisual na Bahia, no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão em três instituições universitárias públicas: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e Universidade do Estado da Bahia (UNEB). A edição e publicação desta coletânea tem o apoio do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da UESB, mediante recursos disponibilizados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação.

Organizada originalmente em dois volumes, esta coletânea reúne resultados de pesquisas de diversas áreas do conhecimento que tratam do cinema na Bahia, não apenas do cinema baiano, nem somente do cinema em Salvador, mas também do cinema realizado no interior da Bahia, incluindo, para além dos filmes e seus realizadores, os âmbitos da produção, exibição, memória e formação. A ideia é tratar não somente da produção dos filmes, do trabalho de cineastas, produtores, roteiristas, fotógrafos, atrizes e atores, montadores, mas também das práticas e trajetórias de cinema na Bahia, a exemplo dos cineclubes, do circuito exibidor, dos festivais e das mostras, dos cursos de cinema e audiovisual, reunindo textos que também resultam de pesquisas disciplinares e/ou interdisciplinares relacionadas a temas como: cinema de cavação, crítica de cinema, Clube de Cinema da Bahia, Ciclo Baiano de Cinema, Jornada de Cinema da Bahia, cinema experimental e produção em Super-8, cinema documental, produtoras, trajetórias e filmes de realizadores baianos, entre outros temas de estudo.

Metodologicamente organizada sob um recorte transdisciplinar que toma a memória como eixo central, com abordagens que investigam as práticas cinematográficas do ponto de vista fílmico e histórico-sociológico, esta obra estrutura-se como um panorama da formação do cinema do Bahia. Com 12 capítulos, este primeiro volume abarca os primórdios da exibição cinematográfica em Salvador no final do século XIX e o trabalho pioneiro de realizadores como Diomedes Gramacho e José Dias da Costa na década de 1910, e Alexandre Robatto Filho, documentarista baiano em atividade entre as décadas de 1930 e 1950. Aborda ainda a relação entre artes visuais, cinema e culturas afro-atlânticas em Salvador na década de 1950, bem como o cineclubismo baiano na mesma década, quando o Clube de Cinema da Bahia e o crítico Walter da Silveira desempenharam importante papel na formação de jovens que despontaram como cineastas no Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964). Além disso, há capítulos que abordam as trajetórias de cineastas como Glauber Rocha, Roberto Pires, Olney São Paulo e Agnaldo “Siri” Azevedo, além de avançar na compreensão da contracultura na Bahia a partir das experiências do Tropicalismo e do Cinema Marginal, desta-

cando-se, nessa passagem, a trajetória de Caetano Veloso como crítico de cinema e as experiências iconoclastas de cineastas como André Luiz Oliveira e Edgard Navarro.

Este projeto foi contemplado nos Editais da Paulo Gustavo Bahia e tem apoio financeiro do Governo do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura via Lei Paulo Gustavo, direcionada pelo Ministério da Cultura, Governo Federal. Paulo Gustavo Bahia (PGBA) foi criada para a efetivação das ações emergenciais de apoio ao setor cultural, visando cumprir a Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022. O projeto de publicação da coletânea *Memórias e histórias do cinema na Bahia* foi aprovado pelo Edital de Chamamento Público Lei Paulo Gustavo nº PG03/2023, de Formação, Pesquisa e Memória no Audiovisual, na categoria Pesquisa e Publicação, na linha de apoio Publicação Independente.

Memórias e histórias do cinema na Bahia busca refletir sobre as dinâmicas que atravessam a formação do cinema na Bahia e sua rede de interdependências socioculturais, atualizando o panorama das pesquisas sobre práticas cinematográficas em Salvador e no interior baiano. A coletânea reaviva, assim, o sentido potencialmente periférico de uma “história do cinema vista da província”, conforme sinalizado pelo pensamento do crítico Walter da Silveira.

Milene Silveira Gusmão

Laura Bezerra

Izabel de Fátima Cruz Melo

Euclides Santos Mendes

Raquel Costa Santos

Referência

SILVEIRA, W. *A história do cinema vista da província*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

Dinâmicas do cinema na Bahia entre trajetórias e práticas¹

MILENE SILVEIRA GUSMÃO

O movimento cinematográfico na Bahia não é um acontecimento isolado. Para o compreendermos, e para que ele próprio se compenetre, será necessário situá-lo no conjunto de fenômenos artísticos e sociológicos no tempo e no espaço. Será preciso repensarmos tudo, do barroco à Petrobras, a fim de vermos organizarem-se as linhas de um acontecimento de importância nacional e para [...] [o] qual a única expressão cabível será a de Renascença baiana.
(Gomes, 1981b, p. 405)

A consideração esboçada por Paulo Emílio Sales Gomes – um dos maiores críticos e estudiosos do cinema no Brasil – quando escreveu “Perfis baianos” para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S.Paulo*, em 24 de março de 1962, coaduna-se singularmente com a perspectiva relacional deste relato de pesquisa, pois também remete à complexidade do processo compreensivo, plasmando uma vontade comum de perceber o movimento constitutivo do cinema nos entremeios das relações sociais. Além disso, a reflexão do crítico paulistano, assim como o enfo-

¹ Parte significativa deste texto compõe a tese de doutorado intitulada *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*, defendida em fevereiro de 2008, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do prof. dr. Edson Silva de Farias.

que deste capítulo, aponta para as interdependências entre os acontecimentos do cinema na Bahia com a dinâmica constitutiva do cinema no Brasil. Relação que, à primeira vista, parece óbvia, porém importante de ser destacada, uma vez que a historiografia do cinema brasileiro está marcada principalmente por narrativas paulistanas e cariocas, ficando apenas pontuados outros percursos do cinema no país.

Chegar à Bahia, quase meio século depois de Paulo Emílio, para perceber a tessitura que revela as singularidades do cinema em Salvador, partindo do pressuposto que este se articula e se constitui nas dinâmicas do cinema no país, requer um mapeamento dos fluxos e das interdependências dos processos sociais que possibilitaram a sua constituição e continuidade – o que, certamente, não será possível realizar neste breve texto. Por hora, buscamos, num esforço de compreensão dos entremeios das trajetórias e práticas sociais de cinema em Salvador, trazer ao leitor percursos que rememoram desde a chegada do cinematógrafo, destacando as trajetórias e práticas sociais tecidas em meio às ambiências de sociabilidade que possibilitaram a continuidade do cinema na cidade para além do circuito comercial de exhibições.

Certamente, tal empreendimento só foi possível mediante o acesso aos estudos realizados por pessoas dedicadas aos registros e às reflexões acerca do cinema em Salvador, desde a virada do século XIX para o século XX, a exemplo dos seguintes trabalhos: do pioneiro Sílio Boccanera Júnior (1919), memorialista dos primeiros 20 anos do cinema na cidade em sua obra *Os cinêmas da Bahia (1897-1918): resenha histórica* do relevante estudo historiográfico de Raimundo Nonato da Silva Fonseca (2002) sobre a relação entre cinema e cotidiano em Salvador, intitulado *Fazendo fita: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador (1897-1930)*; do significativo trabalho de pesquisa para tese de doutorado realizado pela professora e pesquisadora Angeluccia Bernardes Habert sobre a revista *Artes & Artistas*, um periódico de cinema da década de 1920, nomeado *A Bahia de outr’ora, agora: leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20* (2002). Passando ao minucioso e dedicado trabalho de pesquisa de Geraldo Leal e Luis Leal Filho sobre 100 anos de cinema em Salvador (1897-1997), intitulado *Um*

cinema chamado saudade (1997). Também e principalmente ao encontro com a inestimável e fundamental obra de Walter da Silveira em seu dedicado tempo às questões do cinema na Bahia e no Brasil, expressando em seus escritos críticos e em suas obras póstumas organizadas por José Umberto Dias, como em *A história do cinema vista da província* (1978). Além desses, têm-se os trabalhos de pesquisa realizados pela professora Maria do Socorro Silva Carvalho, estudiosa do cinema na Bahia entre os anos de 1956 e 1962, que resultaram na obra *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)* (1999), bem como os escritos de André Setaro, organizados sob o título *Panorama do cinema baiano* (1976), ao qual tive acesso ainda na versão datilografada mediante a valorosa colaboração do saudoso amigo cinéfilo e cineclubista Luiz Orlando da Silva, que, sempre generoso, me recebia para longas conversas na sala de cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA), da qual cuidava cotidianamente.

Vale registrar que, aqui, a questão do desenvolvimento é tomada como uma entre outras tantas alternativas de lidar com a questão do tempo e da mudança social, e a dinâmica do cinema refere-se à teia de relações de indivíduos interdependentes que se encontram ligados em vários níveis e de diversas maneiras, marcados tanto pela ocorrência de invenções e tecnologias quanto pelas transformações dos espaços de convivência e sociabilidades. Ao tratar do cinema, levamos em consideração os percursos da memória social e os processos de aprendizado pelo consumo simbólico e pelas sociabilidades cinematográficas, observando a dinâmica social que possibilitou o seu desenvolvimento, buscando relacioná-lo ao processo civilizatório, como bem definiu Norbert Elias (1994), e sua interdependência com os processos de urbanização e tecnificação ao longo dos séculos XIX e XX. Além disso, destacamos trajetórias e práticas sociais que possibilitaram o desenvolvimento e a permanência de atividades de cinema em Salvador.

O desenvolvimento do cinema em Salvador

Na conjuntura salvadoriana a expressão 'cinema baiano' é ampla e envolvente, num só movimento, cultura, crítica e produção cinematográficas. Essa situação dá aos acontecimentos da Bahia uma singularidade que provoca o interesse, conquista a cumplicidade e acaba mergulhando o observador numa tensa esperança. No quadro geral do grande cinema brasileiro que certamente irá eclodir na década em que vivemos, a participação baiana será eminente, e os estudiosos irão um dia pesquisar o seu nascimento.
(Gomes, 1981b, p. 401)

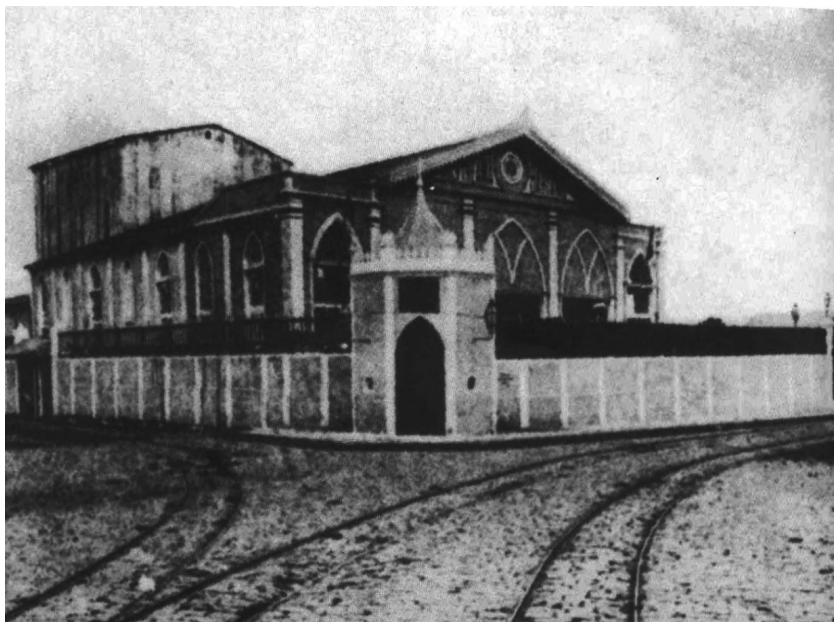
A notícia da chegada do cinematógrafo Lumière à cidade de Salvador ocorreu no final de novembro de 1897², pouco menos de dois anos depois da primeira exibição oficial em Paris. Registraram os jornais da época que a invenção dos irmãos Auguste e Louis Lumière foi apresentada inicialmente à imprensa baiana no dia 1º de dezembro de 1897. A primeira projeção aberta ao público aconteceu no salão do Teatro Politeama, em 4 de dezembro, no mesmo dia em que os soldados da Guerra de Canudos desembarcavam sob chuva de flores e confetes, na estação ferroviária da capital baiana. O teatro tinha capacidade para 1,9 mil pessoas e *O beijo*, *O minueto de Luiz XV* e *a Visão d'arte* estavam entre os filmes que mais agradaram aos presentes. Dionísio Costa foi o responsável pelas primeiras experiências de exibição em Salvador. Segundo Leal e Leal Filho (1997, p. 15), o *Diário da Bahia* de quinta-feira, 16 de dezembro de 1897, informava que no dia 18 de dezembro daquele ano, no salão do Luso-Brasileiro, prédio 107 da Praça Castro Alves, haveria sessões de cinematógrafo diariamente das 7h às 9h da noite. Essas sessões continuaram sob a direção de Dionísio Costa até 22 de dezembro, sempre assessorado por Feliciano da Ressurreição Batista³.

2 No *Diário da Bahia*, em 27 de novembro de 1897, segundo Leal e Leal Filho (1997, p. 12), foi publicado o anúncio da primeira exibição pública do cinematógrafo, no Teatro Politeama, em dois dias, sábado e domingo, 4 e 5 de dezembro de 1897.

3 Feliciano da Ressurreição Batista foi, segundo Silveira (1978), a primeira vítima baiana do cinematógrafo, na noite de 20 de outubro de 1904, quando, em uma exibição em sua oficina de pianos, insatisfeito com o foco da projeção (a lâmpada do projetor dependia

Passou pela cidade durante alguns meses em 1898, possibilitando a continuidade do cinematógrafo na cidade, o italiano Nicola Parente, que comparece como um dos exibidores que levou adiante as projeções em sessões diárias, apresentando uma série dos Lumière. Consta que, nos primeiros anos do século XX, o cinema era exibido de maneira itinerante em feiras, barracões, teatros e palcos improvisados.

Figura 1 – Teatro Politeama, em Salvador, no final do século XIX



Fonte: acervo de pesquisa.

Nos primeiros anos do cinema em Salvador, conforme anotações de Leal e Leal Filho (1997), as sessões ficaram mais frequentes e com maior público a partir de 1906, quando a empresa H. Joly, de procedência francesa, começou a exibir no Teatro Politeama programas compostos por diversos filmes que começaram a entusiasmar a plateia. Outro espaço de exibição importante no período foi o Teatro São João, que, a partir

de um depósito de oxigênio), tentou uma pressão maior. Como consequência, o depósito explodiu, dilacerando o seu corpo.

de janeiro de 1908, passou a concorrer com o Teatro Politeama, com equipamentos e a programação de filmes da Pathé.

No entanto, como não havia lugar certo para exibição, ficando os exibidores sempre na dependência das pautas dos teatros, as programações eram sempre realizadas em temporadas. Nesse período, já se encontram nos jornais anúncios de empresa que vendia filmes e instalava cinematógrafos, bem como anúncios de exibições que funcionavam em casas arrendadas. Também há registros da existência de espaços populares de exibição: consta em 1908, na Baixa dos Sapateiros, o Cinema Caraboo; em 1909 o Cinema das Sete Portas, que apareceu promovendo uma função cinematográfica em benefício dos Ternos do Jacaré e Sociedade Recreativa Aurora Boreal. Existiu no trecho denominado Coqueiros de Água de Meninos uma casa chamada Cinefone Pilar, onde eram exibidas fitas para os moradores que vinham do Julião até a Ladeira do Canto da Cruz, para os trabalhadores do Gasômetro, Trapiches, Barnabé, Moncorvo, Querino e para os carregadores do Cais Dourado. No entanto, todos esses espaços, assim como o Teatro São João e o Teatro Politeama, eram adaptados para receber os equipamentos de exibição.

A primeira sala construída com o objetivo de abrigar os espetáculos do cinematógrafo em Salvador, estreando assim o cinema sedentário, como chamou Walter da Silveira, foi o Cine Bahia, inaugurado na Rua Chile, em 1909, por Umbelino Dias. Vejamos o comentário de Sílio Bocanera Júnior (*apud* Silveira, 1978, p. 20) a respeito:

O *Bahia* bem podia ser o *rendez-vous* elegante da sociedade baiana. Seu salão de espera, profusamente iluminado, bem como a sala principal, à luz elétrica, era, sem contestação, um salão de arte, tal o gosto requintado que a tudo presidia. Em meio ao delicado mobiliário e artística decoração, se destacava, soberba, a bela escultura de uma gueixa, ostentando à vista pública riquíssimo colar de pérolas com uma cruz de brilhantes. Tal preciosa joia nunca foi sentinela nem subtraída, prova bem significativa da superioridade moral de todos os que frequentavam aquele cinema

[...] convindo notificar que nele não tinha ingresso o elemento polícia. No *Jornal de Notícias* da época havia uma seção, denominada Semana Mundana, que publicava tudo referente a esse cinema, e mais uma relação das famílias que o frequentavam.

Depois da inauguração do Cine Bahia, segundo Fonseca (2002, p. 92), “[...] o cinematógrafo deixou de ser apenas mais uma das atrações das companhias itinerantes, ou ação isolada de um ou outro empresário, passou a incorporar-se ao cotidiano da cidade”. Essa bem-sucedida oportunidade de lazer chamou a atenção de comerciantes que, estimulados pelas possibilidades de lucro com o novo negócio, investiam maiores somas nas atividades de exibição cinematográfica, investindo em publicidade para noticiar fitas, o que atraía cada vez mais os soteropolitanos às salas de cinema.

Só a partir de 1911, quando o Estado arrendou o Teatro São João a Rubem Pinheiro Guimarães, as sessões passaram a ocorrer todas as noites. O exibidor, segundo Silveira (1978), era um realista, filiava-se à escola de Charles Pathé. Iniciando suas atividades como exibidor, providenciou uma reforma significativa no teatro, renovando-lhe o aspecto e as condições higiênicas. Assinara contrato com Marc Ferrez, representante no Brasil da casa Pathé Frères, o que possibilitou que os filmes chegassem diretamente da Europa pelos paquetes de carreira assim como chegavam ao Rio de Janeiro. O sucesso como exibidor e o contato com os distribuidores internacionais o levaram a investir na distribuição de filmes. Durante vários anos monopolizou o esquema de distribuição de filmes na cidade e até em outros estados. Informa Silveira (1978, p. 26) que, em anúncio de 14 de dezembro de 1912, Rubem Pinheiro divulgava: “o único que mantém representantes na Europa”. No início de 1913, anunciava-se fornecedor para todo o norte e para o Rio Grande do Sul de filmes franceses, norte-americanos, italianos, alemães, dinamarqueses, ingleses e austríacos, com as produções da Éclair, Pathé, Gaumont, Vitagraph, Biograph, Lubin, Kalem, Savoia, Cines, Dekage,

Messter, Nordsky e Bioscop. Dizia-se o único que não exibia filmes alugados, pois os que distribuía eram de sua propriedade.

Depois de tal investimento no âmbito da distribuição, Rubem Pinheiro partiu para ampliar os negócios na exibição. Fez reabrir a Central como filial do São João em agosto de 1912, inaugurou o Íris-Theatre na Baixa dos Sapateiros e mais dois cinemas de bairro. Para Silveira (1978, p. 26), começou na Bahia “um sistema que só mais tarde floresceria no Brasil: o do circuito exibidor, fórmula hábil de monopolizar o comércio do espetáculo”.

Apesar de quase todo mercado de filmes em Salvador estar sobre o controle de Rubem Pinheiro Guimarães, em janeiro de 1913 o português Antenor Borges da Mota inaugura o Cinema Ideal, na Ladeira de São Bento, próximo ao Largo do Teatro. Para Silveira (1978, p. 28), “foi esse português o bravo adversário do truste exibidor” sob o comando de Rubem Pinheiro. O Ideal, segundo consta em registros da imprensa da época, vencia o São João como casa de espetáculos cinematográficos e, por isso mesmo, tornou-se o cinema preferido da elite provinciana:

O cinema Ideal é o ideal dos cinemas. Na antessala, tocava um quarteto de cordas e, durante a projeção, uma orquestra de oito professores. O Ideal tornou-se logo o cinema preferido da Bahia elegante. Nele via-se, todos os dias, o que a sociedade possui em evidência, assim nas ciências e letras, como nas artes e comércio. Suas matinês eram frequentadas pela elite baiana, e os espetáculos se prolongavam das duas horas da tarde às onze e meia da noite. Às matinês da moda, imaginadas por Borges da Mota, sucederam as *matinéés blanches, roses e chics*. Eram às quintas-feiras de cada semana, e foram extraordinariamente concorridas pelas mais distintas famílias, tornando-se notáveis as caprichosas *toilettes* com que se apresentam as jovens senhorinhas (Silveira, 1978, p. 29).

Para manter uma programação fílmica em condições de competir com Rubem Pinheiro, Antenor Borges fez contrato com a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), capitaneada por Francisco Serrador.

A chegada da filial da CCB em Salvador foi noticiada pelo *Jornal de Notícias*, em 19 de agosto de 1912, como a mais poderosa empresa cinematográfica da América do Sul, proprietária dos grandes cinemas Pathé, Odeon e Avenida – localizados no Rio de Janeiro – e detentora exclusiva da distribuição para todo o Brasil dos filmes das principais fábricas da Europa e dos Estados Unidos. Para Fonseca (2002), a chegada dessa empresa na capital baiana alterou bastante a dinâmica do mercado no Estado, estabelecendo um clima de disputa acirrada pela preferência do público. A companhia buscava relacionar a programação das atividades com os cinemas do Rio de Janeiro, sempre numa referência ao bom gosto e requinte, o que tinha propósito de atrair o público para as casas de exibição ligadas à empresa.

Em meio às disputas, as inaugurações – especialmente as do centro da cidade – constituíam grandes eventos sociais, merecendo ampla cobertura jornalística, com destacada participação de pessoas ilustres da sociedade soteropolitana, inclusive com a presença de autoridades. Consta que, na inauguração do Cinema Ideal, a primeira sessão pôde contar com a participação de representantes do governador do Estado, do general inspetor da região, do secretário de Estado e do chefe de polícia. Além disso, a abertura da festa se deu com a execução do Hino Nacional, seguido da sinfonia *O guarani*, de Carlos Gomes, e da projeção dos retratos do governador do Estado J.J. Seabra e de outras autoridades presentes (Fonseca, 2002).

Segundo Silveira (1978), foi Borges da Mota que, logo depois do Ideal, estreou as sessões da meia-noite – “só para homens” – no Cine Olímpia, na Baixa dos Sapateiros, onde funcionou o Íris-Theatre de Rubem Pinheiro Guimarães. Tais sessões tornaram esse cinema o mais popular da cidade. Os filmes “livres” que só os homens podiam assistir eram, muitas vezes, anunciados como científicos, mas na verdade correspondiam a uma tendência marginal do cinema apreciada desde o seu nascimento. Ainda durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), esse tipo de exibição teve lugar no *Cine-Cabaret* na Praça Castro Alves e no *Au-Caveau*, onde boêmios, por 2 mil-réis, podiam ver cenas “cômico-alegres”.

Considerando essa ambiência boêmia estimulada por filmes “livres”, percebe-se que não foi por acaso que a igreja Católica, nas primeiras décadas do século XX, interferiu abertamente com um ato

do papa Pio X, orientando os fiéis e a própria Igreja a lidarem com as questões cinematográficas. Sobre o assunto, publica o *Diário da Bahia* em junho de 1912. A orientação papal consentia a exibição de filmes dentro das igrejas desde que fossem observadas as seguintes normas: I. as cadeiras destinadas às mulheres ficarão separadas das dos homens; II. a igreja ficará profusamente iluminada, salvo no momento das projeções, em que ficará na semiobscuridade; III. o vigário será obrigado a assistir a todas as sessões, exercendo a maior vigilância; IV. só haverá exibição de filmes religiosos e morais. Comenta Walter da Silveira que a autorização papal, defendida pelo jornal *L'Osservatore Romano*, chegava atrasada para os católicos da Bahia, pois, desde março de 1907, os padres salesianos⁴ promoviam espetáculos cinematográficos numa enorme sala do colégio, com lotação superada apenas pelos teatros São João e Politeama. O cinema do colégio havia sido criado para o entretenimento dos alunos, que deveriam perceber no cinema uma escola moral (Silveira, 1978).

Sílio Boccanera Júnior, em seu livro *Os cinemas da Bahia (1897-1918): resenha histórica*, registra a informação de que o cinema do Salesiano era de propriedade do Liceu Salesiano do Salvador – inaugurado em março de 1907 – e possuía uma lotação de 300 cadeiras. Só funcionava em feriados nacionais, exibindo filmes considerados instrutivos, e o público era formado por alunos e professores do colégio, embora fosse permitida a entrada de pessoas estranhas ao quadro escolar, desde que convidadas. As sessões de exibição dos filmes eram acompanhadas por uma banda de música formada pelos alunos aprendizes das escolas de ofício do Liceu, contando com 30 integrantes. Quando Boccanera informa sobre a existência do cinema, este ainda se encontra em plena atividade. Além disso, há registros de que, em 23 de dezembro de 1908, a Sociedade São Vicente de Paula, anexa à Igreja de Santo Antônio, nas Palmeiras da Mouraria, fez uso do aparelho Éclair, pertencente à empresa Weil,

4 Em Salvador, o Colégio Salesiano foi fundado em 1899 para abrigar os órfãos filhos de soldados que morreram na Guerra de Canudos. Pertencendo à Congregação Salesiana, tem como entidade mantenedora o Liceu Salesiano do Salvador, fundado no dia 11 de março de 1900, pelos Salesianos de Dom Bosco (Silveira, 1978).

apresentando diversas fitas alusivas à data, entre elas, *O presépio*, *A fuga do Egito*, *A árvore de Natal*, cobrando ingresso no valor de 500 réis.

Outro cinema ligado à Igreja foi inaugurado em 30 de setembro de 1917, com 400 cadeiras, o Cine Teatro São Jerônimo. Este funcionava dentro da Catedral Basílica do Salvador, no local onde os jesuítas possuíam uma rica biblioteca. Informam Leal e Leal Filho (1997, p. 123) que o cinema foi inaugurado como centro de diversões, num domingo, pouco antes das 19h, pelo arcebispo primaz do Brasil, D. Jeronymo Tomé da Silva, que benzeu o cinematógrafo e demais acessórios. Relata o autor que foram exibidos sete filmes com pequenos intervalos, para que os operadores substituíssem os filmes e ajustassem os equipamentos. Para evitar a monotonia da espera, a cada intervalo, o cônego José Francisco Correia, acompanhado pelo maestro Luiz Caetano, entreteinha o público cantando óperas. Depois da inauguração, suas sessões foram programadas para os domingos – das 14h às 17h (*matinéés*) e às 18h30 (*soirées*) – e contavam sempre com o acompanhamento musical da pianista Georgina Cabral Salles. O ingresso custava 500 réis e as crianças que mais se destacavam nas lições de catecismo tinham como prêmio entrada franca no cinema. O empreendimento pertencia à Obra Social Católica e estava vinculado ao trabalho realizado pelas Irmãs de Caridade de São Vicente de Paula, tendo por finalidade a sua arrecadação, bem como ajudar pessoas carentes, além de promover e divulgar ensinamentos morais. Sobre o assunto, registra Boccanera (1919, p. 76):

O intuito de seus fundadores, dentre os quaes se destaca, por seus esforços e dedicação, mons. Flaviano Osório Pimentel, digno Thesoureiro-mor, interino do Cabido Metropolitano da Bahia, foi promover espetáculos exclusivamente de character moral, para gôso e ensinamento das famílias e crianças, revertendo o producto líquido em favor das obras sociaes cathólicas: edifica, por um lado, e por outro beneficia, a todos proporcionando, sob tão nobre pensamento, úteis e agradáveis horas de recreio. Exibe *films* de todas as fábricas; mas todos da maior moralidade.

Observa-se, a partir desses registros, que ações de utilização do cinema como agente educativo por parte da Igreja Católica, em Salvador, antecederam os anos 1910. São anteriores, inclusive, à ação disciplinadora da própria Igreja quando da orientação do papa Pio X. Nesse sentido, pode-se especular que, já no início das atividades cinematográficas, havia disputas e negociações em torno da sua utilização. Além de uma importante atividade de lazer, o cinematógrafo era um meio de ganhar dinheiro (indústria e comércio), de profissionalização e um eficiente mediador da ação educativa, principalmente da educação religiosa e moral nesse momento.

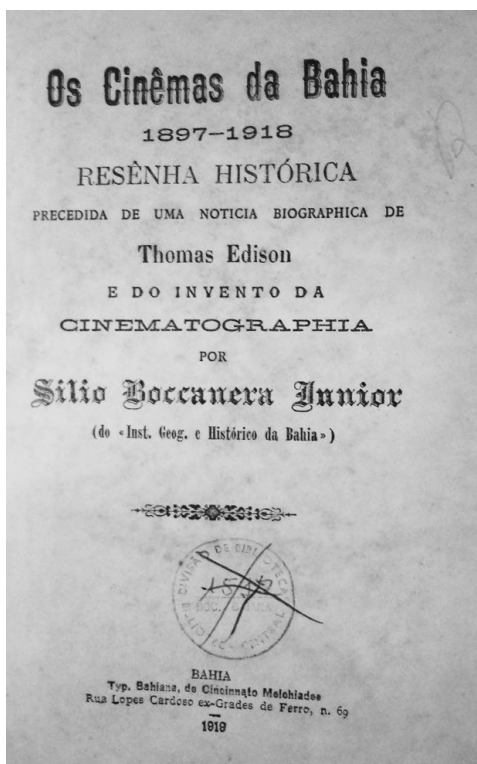
Parte considerável das informações desse período do cinema em Salvador só está acessível porque foi registrada no livro *Os cinêmas da Bahia (1897-1918): resenha histórica*, de Silio Boccanera Júnior⁵. Impresso pela Tipografia Baiana, de Cincinato Melquíades, e publicado em 1919, o livro em forma de crônica informa aspectos específicos da história do cinematógrafo nos seus primeiros 20 anos de Bahia.

André Setaro (1976, p. 5) considera que “nenhum outro escritor brasileiro, antes de Silio Boccanera Júnior, se preocupou em fixar essa época primitiva e fascinante, atribuindo ao cinema uma relevância que então se tinha como injustificável”. Já para Walter da Silveira, a resenha histórica de Boccanera, precedida de uma notícia biográfica de Thomas Edison e do invento da cinematografia, não era um livro a favor do cinema, mas um testemunho contra. Registra Silveira (1978, p. 62) que “[...] o autor manifestava, além de rancor à arte do filme, uma aguda hostilidade às ideias do progresso social e dos movimentos de massa – que para ele se confundiam com o próprio cinematógrafo”. Apesar de tal enfoque, o historiador contribuiu para a memória do que foi o cinema na Bahia entre o seu surgimento, em 1897, e o último ano da Primeira Guerra Mundial. Walter da Silveira considera que, se não fosse esse livro de Boccanera, boa parte desse registro histórico teria se perdido, pois

5 Silio Boccanera Júnior foi fundador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, membro benfeitor, efetivo ou correspondente de conservatórios e grupos dramáticos, de sociedades literárias nacionais e estrangeiras. Historiador do Teatro São João, escreveu um livro de 300 páginas sobre “O Theatro na Bahia: livro do centenário (1812-1912)”, que teve uma edição de luxo publicada em 1915.

ali se realizou, antes de qualquer outro, o levantamento dos passos do cinematógrafo por dentro de uma cidade, tratando desde as salas que o serviram, dos aparelhos que foram trazidos da Europa ou dos Estados Unidos, dos homens que o exploraram, dos preços que custavam as edificações, os espetáculos, as importações dos filmes, os ingressos, até os costumes que se formavam em torno do cinema. Questiona ainda o crítico baiano sobre quantos livros existiram no mundo sobre cinema antes do escrito por Boccanera, uma vez que o filme passava a compor o cotidiano de boa parte das cidades por todos os continentes, mas não era comum que os intelectuais o prestigiassem ou defendessem, pois, para a maior parte deles, continuava sendo um passatempo de iletrados (Silveira, 1978, p. 64).

Figura 2 – O pioneiro livro *Os cinêmas da Bahia* (1897-1918): resenha histórica de Sílio Boccanera Júnior



Fonte: acervo de pesquisa.

Outra experiência importante no âmbito do cinema na Bahia foi a revista semanal *Artes & Artistas*, publicada, a partir de 1920, pelos editores Fonseca e Filhos e dedicada ao cinema. Tal empreendimento resultou, segundo Habert (2002, p. 13-14),

[...] do esforço de um homem pouco comum, Arthur Aresio Fonseca (1873-1940), tipógrafo, gravador, jornalista e autor de cinco livros sobre a arte tipográfica, funcionário público da Imprensa Oficial e depois diretor do cinema Liceu, de propriedade do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.

O primeiro número da revista saiu em 12 de outubro de 1920, seguido de mais 130 números em edições semanais até abril de 1923 e mais quatro números em janeiro de 1924. Walter da Silveira, em 1966, em edição da revista *Tempo Brasileiro*, faz a seguinte consideração sobre a revista editada em Salvador nos anos 1920:

Sem acesso às fontes historiográficas de outras regiões, ousou valorizar o pioneirismo da manifestação crítica de *Artes & Artistas*. Editada em Salvador, de outubro de 1920 a abril de 1923, nos seus 130 números semanais se esboçou, embora ingenuamente, com uma visão primitiva, a análise de filmes. Tirava por vezes segundas edições, com milhares de exemplares. Ao longo de suas vinte páginas, defendia o direito do cinema ser arte, nele reconhecia um meio de educação popular, insurgia-se contra os rigores da censura, sendo significativo que Aresio Fonseca e seus colaboradores soubessem distinguir e exaltar na época a importância de Griffith, Abel Gance, Von Stroheim e Chaplin. Nem menos expressiva era sua insistência por um cinema nacional, do qual deveria participar ativamente a Bahia, por suas condições geográficas e históricas (Silveira, 1966 *apud* Habert, 2002, p. 14).

Nota-se, a partir das considerações de Angeluccia Habert e Walter da Silveira sobre a revista *Artes & Artistas*, que, além de um público

de leitores interessados no conteúdo da publicação, havia uma preocupação de seus editores em tratar do cinema do ponto de vista da importância que este adquiriu social e culturalmente. O número comemorativo do aniversário de um ano de edição, de 16 de outubro de 1921, composta em 50 páginas, com 42 fotografias de filmes e artistas, registra o seguinte comentário em seu editorial: “E o cinema tomou nos costumes de todos os povos um papel saliente, um hábito que se enraizou, tanto e tanto, que já o temos como parte integrante de nós mesmos” (Silveira, 1978, p. 71).

Figura 3 – Revista *Artes & Artistas*, nº 147



Fonte: acervo de pesquisa.

Nessa ambiência em que uma cultura cinematográfica começa a ser tecida nos entremeios do acesso crescente aos filmes e às suas campanhas publicitárias, são poucas as referências sobre a produção fílmica

local que tinha se iniciado em 1910. Registra Silveira (1978) o trabalho dos pioneiros Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, proprietários do Photo Lindemann⁶, que começaram filmando uma das festas mais típicas de Salvador, a *Segunda-feira do Bonfim, Obras do porto da Bahia*. Argumenta o renomado crítico que o objetivo dos dois fotógrafos era a produção de um cinejornal composto de reportagens cinematográficas⁷, relatando que os primeiros registros cinematográficos em Salvador faziam parte de um projeto maior, a produção do *Lindemann-Jornal*. Em função do trabalho com a fotografia, os dois pioneiros tinham negócios com os industriais e inventores de Lyon, de quem compravam papéis, chapas e outros materiais especializados na realização do trabalho cotidiano. Em seu laboratório podiam realizar todo o processo de revelação, indo do negativo ao positivo, cumprindo assim todas as etapas da produção. No entanto, apesar de seus primeiros registros cinematográficos terem sido exibidos em 1911, somente em 1912 Gramacho e Dias da Costa chegariam ao primeiro cinejornal⁸, o *Lindemann-Jornal nº 1*, com quase meia hora de projeção e mais de mil metros de película.

Segundo informações prestadas pelo próprio Gramacho a Walter da Silveira, foram feitos mais três números do cinejornal, sendo dois ainda editados em 1912 e o último em 1913; este incluía uma reportagem sobre a tradicional festa e procissão do Senhor dos Navegantes, cerimônia marítima que abre o ciclo de festas populares de Salvador, realizada no primeiro dia de cada ano. Registraram-se nesses filmes principalmente

6 O Photo Lindemann foi instalado em Salvador, na Rua Chile, ao lado do Teatro São João, por Rodolfo Lindemann, em 1874. Diomedes Gramacho era o chefe das oficinas daquela casa que contava, segundo Leal e Leal Filho (1997), com os melhores fotógrafos da cidade. Há registros de que em 1909 já havia uma certa quantidade de filmes cinematográficos produzidos.

7 Desde o nascimento do cinema, as reportagens eram produzidas por toda parte, como um gênero favorito. Registra Silveira (1978) que os filmes dos Lumiére eram, em grande parte, reportagens, especialmente depois que Albert Promio e Felix Mesguich, seus dois principais fotógrafos, viajaram pelo mundo à caça de imagens e se tornaram os iniciadores do jornalismo cinematográfico.

8 Comenta Setaro (2003) que os cinejornais produzidos por Gramacho e Dias da Costa teriam sido encomendas de Rubem Pinheiro Guimarães, que tinha o hábito de reunir os amigos em sua casa na Rua Chile, para a exibição dos filmes que documentavam fatos importantes ocorridos na cidade. Avalia o crítico baiano que, nesse particular, seria possível dizer que Rubem Pinheiro Guimarães foi o primeiro produtor cinematográfico da Bahia.

as festas populares, os costumes baianos e os aspectos da fisionomia da cidade, naquele momento passando por reformas urbanas. Dessa produção não há maiores registros, pois Diomedes Gramacho, em 1920, numa atitude impensada, joga ao mar todos os seus registros cinematográficos; segundo consta, em parte sua atitude se deveu ao receio que tinha dos incêndios, bem como à sua situação financeira frágil em função de uma penhora que havia feito do laboratório fotográfico.

Figura 4 – Diomedes Gramacho, um dos pioneiros do cinema na Bahia



Fonte: acervo da Biblioteca Central dos Barris, em Salvador.

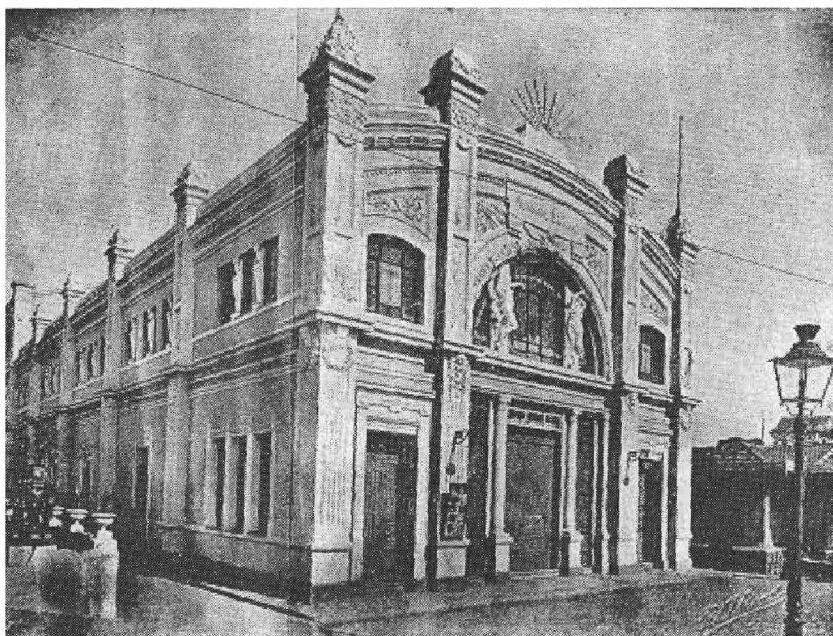
Salvador, nas primeiras décadas do século XX, como outras cidades do país, passava por transformações no espaço urbano. Registra Fonseca (2002) que, no primeiro governo de J.J. Seabra (1912-1916), o antigo centro da cidade transformou-se num grande canteiro de obras. Nuvens de poeira encobriam a cidade dia após dia, enquanto se ouvia o som das picaretas a demolir os antigos casarões para levantar em seu lugar novos edifícios de estilo neoclássico, de acordo com a moderna tendência da arquitetura. Nesse esforço modernizador, realizou-se, segundo Fonseca (2002), o alinhamento entre a Praça Quinze de Novembro (Terreiro de Jesus) e a Praça Castro Alves, mas a grande obra desse governo foi a construção da Avenida Sete de Setembro. Inaugurada em 1915, tal investimento implicou numa grande modificação do espaço urbano da cidade, ocasionando maior circulação de pessoas pelas ruas – especialmente das elites – para fazer compras, olhar vitrines ou gastar cada vez mais o tempo em atividades de lazer, como os passeios de automóvel, o futebol, as regatas, as sessões de cinema, os bailes e os clubes. Nesse contexto, observamos que a interdependência entre desenvolvimentos técnicos e a ampliação do processo de urbanização também ocorreu na capital baiana, ocasionando encaminhamentos específicos em seu processo civilizatório.

Aliás, em se tratando do cinema, observa-se, nas considerações de Fonseca (2002), que este despertou especial atenção na Bahia não só pela curiosidade da população em ver as imagens em movimento, mas sobretudo por ter sido um importante instrumento no processo civilizador. O acesso ao cinematógrafo nas primeiras décadas do século XX se soma aos discursos dos políticos, dos intelectuais e da imprensa sobre as possibilidades de civilizar a população, o que naquele período significava falar da necessidade de se reverem as maneiras de comportar-se, vestir-se e caminhar que, somadas à ampliação dos fluxos citadinos propiciados pelas reformas da cidade, transformavam tanto os espaços de circulação como as oportunidades de lazer, modificando os modos de vida e a convivência social.

Na década de 1920, a população de Salvador, segundo informações do censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), era de 283.422 habitantes e os cinemas contavam com uma frequência média

que correspondia a 12% da população. Comenta Habert (2002) que o triângulo de ouro da cidade, nesse período, se situava na Praça Castro Alves, formado pelo Teatro São João, o Palace Clube, o Cine Teatro Guarani e o Cine Ideal. Para a autora, houve um deslocamento do eixo social da cidade devido à expansão do cinema, que, apesar de não ter suplantado a influência do Terreiro de Jesus – com suas igrejas construídas pelas importantes ordens religiosas e com a Escola de Medicina, localizada no antigo Colégio dos Jesuítas –, predominava como atividade de lazer e ambiente de sociabilidade.

Figura 5 – Fachada do Cine Teatro Guarani, inaugurado em 1919 com o nome de Kursaal Baiano



Fonte: acervo de pesquisa.

Tal foi a predominância que o processo de expansão do cinema na cidade passou a incluir na programação fixa de algumas salas as sessões vespertinas. Eram realizadas exibições em quase todos os cinemas do centro, geralmente às terças e quintas-feiras, entre 15h e 17h, frequentadas pelo público jovem (rapazes e moças) e por mulheres e crianças.

O Cine Teatro Guarani promovia as “vespertinas elegantes”, oferecendo um serviço de gelados gratuito às senhoras e senhorinhas *habituées* das vespertinas. Além disso, segundo Fonseca (2002), as saídas das sessões eram filmadas e projetadas na sessão da semana subsequente, assim as senhoras e senhorinhas podiam se ver na grande tela antes da exibição do filme. A programação das salas era variada e as sessões das salas principais sempre tinham filmes inéditos para exibição, permanecendo só excepcionalmente uma fita em cartaz por três dias – e quando isso acontecia era necessária uma boa justificativa feita ao público em anúncios pelos jornais da cidade.

Esse crescimento do público, do número de salas fixas e de acesso aos lançamentos dos filmes se devia tanto ao processo de modernização da cidade quanto à intensificação das atividades cinematográficas no país e no mundo. O Brasil foi visto naquele momento como um mercado a ser explorado pelas grandes companhias europeias e norte-americanas. Durante a Primeira Guerra Mundial, com a desestruturação das produtoras europeias, houve um crescimento significativo da chegada de filmes norte-americanos em Salvador, possibilitados pelos contratos firmados diretamente com as distribuidoras comerciais dos estúdios norte-americanos. Depois de terminado o conflito, o cinema europeu voltou a ser exibido, mas aí o ambiente de comércio dos filmes já estava sob o domínio das distribuidoras norte-americanas, que já detinham 85% do mercado mundial e 98% do mercado interno (Fonseca, 2002).

Outro aspecto relevante a se considerar nesse período foi a continuidade da relação entre cinema e Igreja na cidade. Em 12 de junho de 1932, um domingo, véspera do dia de Santo Antônio, inaugurou-se em Salvador, na Rua São Francisco, no mesmo alinhamento do convento, o Cinema da Casa de Santo Antônio, pertencente à Congregação Mariana de São Luís, sob a orientação e administração do frei Hildebrando Kruthaup⁹. Segundo frei Edgar Stanikowski (1996), o Cinema Santo Antônio

9 Frei Hildebrando Kruthaup – franciscano de origem alemã – chegou ao Brasil, em Recife, em 4 de maio de 1924, onde ficou apenas o tempo necessário ao término do noviciado, pois o seu destino era a capital baiana, local em que, além de cursar Filosofia e Teologia, foi ordenado sacerdote em 1929, na capela particular do Palácio Arquiepiscopal, pelo cardeal D. Augusto Álvaro da Silva. Recebeu como uma de suas primeiras missões a direção

foi uma sala modesta em todos os sentidos, os filmes eram reprises e seriados pouco atrativos, bem diferente do Cine Excelsior, também de propriedade da Congregação Mariana, que era um cinema de linha, como se chamavam os cinemas onde só eram exibidos filmes novos; neste, ao invés de cadeiras como as do Santo Antônio, havia poltronas. O Cine Excelsior, inaugurado em abril de 1935, também foi um projeto do frei Hildebrando, construído no mesmo local onde existiu o Cinema São Jerônimo, também pertencente à Congregação Mariana de São Luís. Sobre a construção do cinema, relata Norberto Odebrecht¹⁰ que o frei Hildebrando procurou seu pai, Emílio Odebrecht, então amigos, logo após o incêndio que destruiu o Cinema São Jerônimo, propondo-lhe que construísse por sua conta um novo cinema com sala no subsolo; depois de pronto, a congregação tomaria um empréstimo no Banco da Bahia, hipotecando o prédio e liquidando as despesas com a construção.

Assim foi feito e deu certo, tanto que frei Hildebrando resolveu construir mais uma sala, dessa vez na Baixa dos Sapateiros. Seu objetivo foi ampliar a captação de recursos para as obras sociais da congregação, mas também tinha um interesse muito grande em ter melhores condições de negociar com os representantes das companhias cinematográficas, estabelecendo-se como um exibidor importante na cidade. Frei Edgar Stanikowski (1996) relata que, para dar conta de tal pretensão, o projeto do Pax tinha que ser grandioso e, por isso, frei Hildebrando concebeu a ideia de uma sala que tivesse 2,2 mil lugares e, ao lado do cinema, planejou a construção de lojas, salas de reuniões para o ope-

da revista *Orbe Seráfico*, voltada para os membros da Ordem Terceira de São Francisco. Logo depois, assumiu a direção da Congregação Mariana de São Luís e com ela a Tipografia Franciscana e o *Mensageiro da fé*, jornal editado pela congregação. Não demorou e foi encarregado da Ordem Terceira da Penitência da Igreja de São Francisco. À frente dessa tarefa, decidiu construir uma sede própria para as associações religiosas do Convento de São Francisco, à qual deu o nome de Casa de Santo Antônio. Para construí-la, convidou o engenheiro Emílio Odebrecht (que já havia construído conventos para os franciscanos), solicitou um projeto com orçamento e iniciou uma campanha de arrecadação entre os devotos do santo casamenteiro. Em junho de 1932, o engenheiro entregou a obra ao frei, com o cinema, as salas de reuniões e salas de aula, inclusive de corte e costura, prontas para funcionamento.

- 10 Depoimento reproduzido em matéria especial sobre o frei Hildebrando Kruthaup, publicada no *Correio da Bahia* em 29 de abril de 2007.

rariado, salas de aula e um posto médico, todos espaçosos e modernos. O cinema foi inaugurado em 29 de outubro de 1939, precedido de farta publicidade. Era de propriedade do Círculo Operário da Bahia¹¹, órgão ligado à comunidade dos franciscanos e que também foi administrado por frei Hildebrando. Quase dez anos depois, a construção de outra sala completou o circuito de cinemas sob o comando da Igreja Católica em Salvador. Dessa vez, frei Hildebrando se juntou à Irmã Dulce para construir o Cine Roma, localizado na Cidade Baixa, no Largo de Roma, e inaugurado às 20h do dia 27 de novembro de 1948. Tinha capacidade para 1.850 espectadores e, segundo Leal e Leal Filho (1997, p. 216), os frequentadores eram, em sua maioria, operários e a classe média residente na Cidade Baixa.

À frente da administração do circuito exibidor, agora com quatro salas em funcionamento (Santo Antônio, Excelsior, Pax e Roma), frei Hildebrando fez valer a sua força no parque exibidor da cidade, tendo a possibilidade de negociar em primeira mão os filmes que seriam exibidos nas salas sob a sua responsabilidade, conquistando, conforme relata frei Edgar Stanikowski (1996), o direito de rejeitar filmes que não satisfizessem as exigências da moral cristã, bem como o direito de “cortar” os filmes para tirar os trechos inconvenientes. Para isso, exigia que os filmes, antes que fossem exibidos ao público, passassem por censura prévia. Há ainda registros de mais dois cinemas ligados ao Círculo Operário da Bahia e a obras sociais de Irmã Dulce – o Cine Teatro Plataforma e o Cine São Caetano.

Ainda na década de 1930, registrou-se nas salas soteropolitanas o sucesso das produções do cinema nacional. Algumas alcançaram êxito

11 O Círculo Operário da Bahia surge em 1937, do trabalho desenvolvido por Irmã Dulce em conjunto com os operários Ramiro S. Mendonça, Nicanor Santana e Jorge Machado a partir da fundação da União Operária São Francisco. O Círculo resulta dessa transformação jurídica promovida por Irmã Dulce e frei Hildebrando Kruthaup da União Operária, que, através da organização e associação de operários, pôde oferecer serviços de consultório médico, odontológico, laboratórios, farmácia, cursos de corte e costura, sapataria, alfaiataria e marcenaria. Para promover a autossustentação do Círculo, Irmã Dulce e frei Hildebrando construíram no local o Cine Roma – um dos três erguidos para manter o trabalho, os outros foram os cines Plataforma e São Caetano. O Círculo Operário perdeu sua força com a politização do movimento operário e o fortalecimento dos sindicatos. Até sua desativação na década de 1960, funcionou paralelamente ao Cine Roma, desativado em 1985.

comentado nos jornais, como foi o caso do filme *Alô, alô, Brasil* (1935) e outros filmes do ciclo nomeado por Walter da Silveira (1978, p. 78) de “[...] ciclo dos filmes musicarnavalescos”, em que se destacaram Carmen Miranda, Francisco Alves, Almirante, Mário Reis, Barbosa Júnior, Mesquitinha e o Bando da Lua. Esse tipo de produção cinematográfica musical, segundo o crítico baiano, começou indeciso com *A voz do carnaval* (1933), mas se firmou com a introdução de sambas e marchas nos filmes que, bem recepcionadas pelo público e pela imprensa, acabaram marcando ponto para o cinema brasileiro.

Já a produção baiana, desde Gramacho, não comparecia no circuito exibidor. Silveira (1978) comenta que, depois de um período de total ausência do filme baiano, mesmo de curtas-metragens no período mudo, ficou mais difícil a produção com o sistema sonoro, mais cara do que a produção silenciosa, afastando a audácia de qualquer cineasta local. Só em 1938, às vésperas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), é que Alexandre Robatto Filho, dentista de profissão e fotógrafo por paixão, assinalou a sua produção em 35 mm com o curta-metragem *Água de Meninos*.

Figura 6 – O cineasta Alexandre Robatto Filho



Fonte: Setaro e Umberto Dias (1992).

Nascido em Salvador em 1908, Alexandre Robatto Filho passou boa parte da sua infância e adolescência no interior da Bahia. O interesse pelo cinema se deu na infância pela convivência com a sétima arte em Alagoinhas, onde seu pai era proprietário de salas de exibição. Produziu filmes sob encomenda para a Secretaria de Educação e Saúde Pública, sobre a vacina BCG e depois sobre a tuberculose e estudos zootécnicos. Com essas produções, passou a integrar a lista de colaboradores técnicos do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince). Nesse trânsito pelo Ince, segundo anotações de Setaro e Umberto Dias (1992), conheceu Humberto Mauro, com quem construiu uma amizade duradoura, que possibilitou a Robatto o principal apoio para a realização de seus filmes, que foram finalizados no laboratório do referido instituto. Consta que, em 20 anos de dedicação ao fazer cinematográfico, Robatto Filho produziu 54 curtas, dentre eles o registro de inaugurações de obras públicas e momentos importantes da história econômica da Bahia, como foi a implantação do Complexo Industrial de Aratu e a expansão do cacau. Além do apoio federal, o cineasta conseguia recursos locais para suas produções, como foi o caso do patrocínio da Fratelli Vitta para a realização do filme sobre o retorno da *miss* Marta Rocha a Salvador; o apoio da Companhia Hidroelétrica do São Francisco (Chesf) para produzir o filme sobre a hidroelétrica de Paulo Afonso, entre outros.

Críticos consideram que as suas obras mais importantes foram: *Entre o mar e o tendal*, produzida entre os anos de 1952 e 1953, documentando a pesca do xaréu; *Vadiação*, produzido em 1954, filme sobre a capoeira ao som do berimbau de mestre Bimba; e *Uma igreja bahiana*, filme sobre o santuário da Ordem Terceira de São Francisco. Esses filmes fazem parte de uma trilogia sobre a cultura na Bahia, baseada no trabalho (a pesca), na diversão (a capoeira) e na religiosidade (a igreja). Concorreu a festivais internacionais de curta-metragem, chegando a ganhar prêmios em São Paulo e Recife. Segundo informações do filho Sílvio Robatto, Alexandre Robatto foi um homem de muitas habilidades¹² e

12 Informa a revista *Memórias da Bahia*, n. 12, publicada pelo *Correio da Bahia*, em janeiro de 2003, que Alexandre Robatto Filho era um homem singular, pois, além de cineasta e de trabalhar por mais de 48 anos como cirurgião dentista em todas as especialidades, foi professor de Odontologia na Universidade Federal da Bahia, radioamador, esportista (um dos

amizades, bem relacionado no âmbito artístico, frequentador do ateliê de Mário Cravo, da Galeria Oxumaré e do bar Anjo Azul, onde chegou a filmar artistas. No porão de sua casa, construiu a Mixórdia (uma espécie de boate), decorada com painéis pintados pelos amigos artistas plásticos, lugar no qual gostava de receber amigos, artistas e pessoas ilustres que chegavam à cidade e tinham curiosidade de assistir a seus filmes, realizados entre os anos 1940 e 1950, entre eles os registros de paradas comemorativas e visitas de presidentes, como a de Getúlio Vargas quando da descoberta de petróleo na Bahia e a de Eurico Gaspar Dutra para a inauguração da Refinaria de Mataripe.

Em meio ao percurso de desenvolvimento do cinema em Salvador, torna-se de suma importância destacar o trabalho iniciado pelo reitor Edgard Santos com a implantação do ensino superior das artes na Universidade da Bahia. A criação dessa instituição se deu com a congregação das unidades tradicionais de ensino sediadas na cidade em abril de 1946, por decreto presidencial: o Instituto Politécnico, a Escola de Belas Artes, a Escola de Farmácia e Odontologia e as faculdades de Ciências Econômicas, de Filosofia e de Direito. Empenhado, segundo Risério (1995), em fazer com que a Bahia retomasse a sua posição de liderança na comunidade brasileira, Edgard Santos trouxe para Salvador nomes como o maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter, a dançarina polonesa Yanka Rudzka e o pensador português Agostinho da Silva. Em cinco gestões consecutivas, o reitor criou os Seminários Livres de Música, a Escola de Dança – primeira de nível universitário no país – e a Escola de Teatro, que recebiam estudantes de toda parte do Brasil. Vieram ainda dos centros culturais da Europa Ernst Widmer, Walter Smetak, Horst Schwebel e Piero Bastianelli. Além disso, aprovou a ideia do pensador português Agostinho da Silva de implantar o Centro de Estudos Afro-Orientais, criando na universidade um espaço para desenvolver estudos antropológicos que objetivavam conhecer a África no Brasil e tornar o Brasil conhecido na África. Essa efervescência pulsante

fundadores do Yatch Clube e, antes disso, remador do Vitória, jogador de futebol, nadador, atirador e recordista baiano de salto em altura), escritor, pintor, desenhista, iluminador de teatro, escultor e desenhista de joias. Morreu em Salvador, em 1981, aos 73 anos.

dos anos 1950 e 1960 coloca a universidade baiana como um dos principais centros artístico-culturais do país, ao lado da Universidade de São Paulo e da Universidade de Brasília¹³.

A conjuntura social, política, econômica e cultural da Bahia entre os anos 1940 e 1950 possibilitou as ações empreendedoras de Edgard Santos. A Bahia desse período também pôde contar com as realizações de Anísio Teixeira – secretário de Educação e Saúde na gestão do governador Octávio Mangabeira¹⁴ – que, sob os princípios da Escola Nova, criou o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, a famosa Escola Parque, onde também apostava nas artes como elementos facilitadores da vivência e da formação dos cidadãos. Além disso, desembarcaram em Salvador, em meados do século XX, vários artistas atraídos pela efervescência cultural da cidade, a saber: o pintor argentino Carybé, interessado pelos personagens do escritor Jorge Amado; o etnólogo e fotógrafo francês Pierre Verger, movido por suas pesquisas antropológicas sobre as religiões africanas; e a arquiteta italiana Lina Bo Bardi para implantar o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Mas a cidade não recebia apenas visitantes ilustres. Crescia como nunca. O aumento da densidade demográfica foi surpreendente. Em 1920, Salvador contava com pouco mais de 280 mil habitantes; em 1940 esse número não ultrapassou 290 mil; em 1950 se aproximou dos 400 mil; em 1960 a contagem ultrapassou os 600 mil; e em 1970 a cidade já abrigava cerca de 1 milhão de habitantes. Entre 1950 e 1980 houve um crescimento populacional da ordem de 300% (Risério, 2004).

Em relação ao cinema, essa ambiência também proporcionou experiências singulares, como a do Clube de Cinema da Bahia, criado pelo advogado e crítico de cinema Walter da Silveira e pelo juiz Carlos Coqueijo Costa, que realizou a primeira sessão de exibição em 27 de junho de 1950. A organização cineclubista congregava cinéfilos para exibição de filmes de arte ou produções especiais, inspirado em

13 A esse respeito ver a publicação *Memórias da Bahia*, v. 12.

14 Informa Risério (2004) que foi durante o governo de Octávio Mangabeira (1947-1951) que se realizaram as construções do Hotel da Bahia, do Fórum Ruy Barbosa, do estádio da Fonte Nova e da avenida ligando Salvador a Itapuã. Tais realizações romperam com a rotina, até então preponderante dos administradores públicos, das pequenas obras.

modelos franceses, e funcionava inicialmente para associados. Em sua inauguração, ocorrida no auditório da Secretaria de Educação e Saúde do Estado, no Corredor da Vitória, teve a presença do então secretário de Educação, Anísio Teixeira, para assistir ao filme *Os visitantes da noite* (1942), do cineasta francês Marcel Carné. O auditório tinha lugar para 100 pessoas, mas o número de espectadores chegou a 200. Em função disso, a segunda sessão foi programada para o Cine Glória, num domingo pela manhã. A diretoria empossada no mesmo dia de sua inauguração era composta pelos seguintes membros: o presidente Carlos Coqueijo Costa; o vice-presidente Odorico Tavares; os secretários José Martins Catarino, Heron Alencar e Sandoval Sena; o conselheiro técnico Walter da Silveira, Adroaldo Ribeiro Costa e Rosalvo Barbosa Romeu. Sobre a importância do Clube, o cineasta Orlando Senna faz a seguinte consideração, uma vez que as sessões de cinema realizadas sob o comando do crítico cineclubista Walter da Silveira foram fundamentais para a formação dos cineastas da sua geração, dentre eles, Glauber Rocha.

O cinema foi uma coisa que cresceu e evoluiu na Bahia dentro desse grande movimento generalizado da cultura. O ponto inicial disso foi a criação do Clube de Cinema da Bahia por Walter da Silveira. Dr. Walter, como o chamávamos, nos mostrou, naquela época, absolutamente tudo que alguém que queria saber de cinema deveria ver. Não sei como ele conseguia aquele milagre de nos mostrar 20 filmes soviéticos, de nos mostrar todo o neorrealismo italiano e toda a *nouvelle vague* francesa, os filmes mais importantes, toda a escola renovadora do *free* cinema americano. Ou seja, tudo de importante que tinha sido feito em cinema até o final dos anos 50, os jovens da Bahia interessados em cinema conhecia de uma maneira bastante acentuada, pois, como disse, o clube do Dr. Walter não era apenas um cineclube, era um cine-fórum, onde os filmes eram apresentados por críticos, em seguida vistos e depois comentados. Havia uma reflexão muito forte sobre os filmes. E isto

fez nascer, entre aquelas pessoas que estavam buscando justamente a renovação não apenas de suas expressões para o mundo, mas também a renovação de suas vidas, um desejo de realizar um cinema que não fosse aquele cinema que conhecíamos, mas um cinema que tivesse a qualidade daquele cinema que víamos no clube do Dr. Walter, e que não era possível ver na expressão cinematográfica brasileira: a renovação da expressão, da comunicação com as pessoas e com o mundo (Senna, 2004).

A presença de Walter da Silveira à frente das atividades cineclubistas em Salvador foi desencadeadora da produção cinematográfica que teve início com *Redenção*, de Roberto Pires, primeiro longa-metragem de ficção realizado na Bahia, que estreou em março de 1959, no Cine Guarani, em Salvador. Glauber Rocha, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003, p. 155), faz questão de escrever: “Quem inventou o cinema na Bahia foi Roberto Pires”. Tendo iniciado as suas realizações amadoras com o cinema ainda na adolescência, Roberto Pires conta que o impulso para filmar tinha acontecido quando assistia, no Excelsior, ao filme argentino *Maria Madalena* (1954), dirigido por Carlos Hugo Christensen, momento em que reconheceu imagens do Pelourinho e estremeceu. Tal emoção o fez prometer a si mesmo que faria um filme para ser exibido na grande tela do cinema. Comprou uma câmara de 16 mm em dez prestações e realizou o seu primeiro curta-metragem, *Sonho*. Sua experiência seguinte foi mais complexa e se deu em 1955, com a realização de outro curta, *O calcanhar de Aquiles*, com 25 minutos de duração. Sobre *Redenção*, Glauber Rocha, que assinava uma coluna diária no *Jornal da Bahia*, fez o seguinte apelo aos baianos, em 21 de setembro de 1958:

Roberto Pires, Elio Moreno Lima e Oscar Santana já estão anunciando seu filme: é o primeiro longa-metragem de enredo realizado na Bahia. [...] Por isso, ao público que me prestigia lendo essa coluna, a esse público que confia no que eu digo sobre cinema, a esse público faço um pedido. É um favor, prestigiem *Redenção*, sejamos bairristas.

É cinema na Bahia. Sinal de que a cidade está ficando grande. Que a província não existe mais. É preciso encher o cinema para ver o filme de Elio, Roberto e Oscar. Mesmo que não gostem, que achem um abacaxi, paguem entrada, deem sua contribuição para que eles façam outro melhor, porque eu sei da honestidade deles em querer cinema de primeira linha. Criemos a mística de *Redenção* como se cria a mística de político em tempos de eleições. E, por falar em política, o Estado e a prefeitura devem prestigiar com prêmios o primeiro filme baiano.

Figura 7 – Cartaz do filme *Redenção* (1959), de Roberto Pires



Fonte: acervo de pesquisa.

O apelo de Glauber Rocha pela imprensa também explicita uma interdependência interessante nessas ambiência gerada pela dinâmica que constituiu o cinema na cidade, a saber: a possibilidade que algumas pessoas ligadas à promoção das artes e da cultura tinham em escrever nos jornais. Registram Leal e Leal Filho (1997, p. 49) que, desde o início do século XX, há informações sobre o cinema em diversos jornais, com comentários dos lugares de exibição, filmes e artistas. No entanto, esses comentários não eram assinados. Somente nos primeiros anos da década de 1950 é que isso começou a mudar. A sétima arte tinha espaço nos jornais para além das informações da programação das salas de cinema, aparecendo também comentários assinados e discussões travadas entre críticos e especialistas da área. Destacam-se, entre os anos 1950 e 1970, as presenças de Carlos Coelho, Vivaldo Cairo, Walter da Silveira, Carlos Coqueijo Costa, José Augusto Berbert de Castro, Frederico Edelweiss, Orlando Senna, José Olímpio da Rocha, Hamilton Correia e Glauber Rocha, este que, em 1958, assinava uma coluna diária, intitulada “Jornal do Cinema”, no *Jornal da Bahia*. Atividade que certamente contribuiu para colocar na pauta diária das notícias da cidade os esforços que vinham sendo realizados no âmbito da produção cinematográfica na cidade, a exemplo da produção do primeiro longa-metragem baiano.

Em julho de 1960, os críticos de cinema baianos, tanto os que escreviam em jornais como os que atuavam nas emissoras de rádio, se reuniram para criar a Associação dos Cronistas Cinematográficos da Bahia (ACCB)¹⁵. A nova organização funcionou inicialmente na sede da Congregação Mariana e tinha o objetivo de contribuir para a difusão da cultura cinematográfica. Enquanto Roberto Pires produzia e lançava *Redenção*, Luiz Paulino dos Santos e Glauber Rocha estavam fazendo seus primeiros curtas – *Um dia na rampa*, de Luiz Paulino; e *Pátio e Cruz*

15 A associação, segundo matéria redigida por Orlando Senna e publicada no *Estado da Bahia* em 7 de abril de 1961, tinha interesse em promover cursos, festivais e campanhas em prol do bom cinema. Também pretendia indicar filmes para exibição no circuito de exibição, exercendo papel de colaboradora junto aos distribuidores e exibidores e visando preparar o público para assistir a filmes mais elaborados, considerados de difícil entendimento.

na praça, ambos de Glauber. Iniciou-se, assim, o Ciclo Baiano de Cinema, que ficou demarcado entre os anos de 1959 e 1964.

De acordo com Setaro (1976), estão incluídos neste ciclo todos os filmes realizados na Bahia, por diversos diretores – baianos ou não – que tomaram a cultura baiana como referência em suas produções. Setaro (1976, p. 19) diferencia o ciclo da Escola Baiana, pois, para o crítico e estudiosos do cinema na Bahia, a escola se caracteriza pela produção de “[...] filmes denunciadores de uma realidade contemporânea regional, realizada por pessoas da terra”, tendo como filmes mais importantes os longas-metragens *Barravento* (1962), *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962). Os dois últimos, realizados por Roberto Pires e produzidos por Rex Schindler, foram sucessos de bilheteria, levando milhares de espectadores ao cinema para verem os filmes produzidos pelos baianos. *A grande feira* foi recordista de bilheteria nos cines Jandaia e Capri, superando, na época, o faturamento do clássico *Ben-Hur* (1959), de William Wyler.

No âmbito da exibição, entre os anos de 1956 e 1961, a capital baiana dispunha de 22 salas de exibição em funcionamento, sendo 11 salas situadas no centro da cidade e as outras 11 situadas nos bairros. Nesse período em que a cidade registrava uma população de 600 mil habitantes, o cinema ainda conservava o *status* de principal atividade de lazer da população. Entretanto, segundo Carvalho (1999), o mais procurado entretenimento da cidade não oferecia ao seu público o conforto condizente com a sua importância. Havia reclamações quanto ao preço dos ingressos, ao problema da superlotação, das enormes filas, da existência de câmbio paralelo para compra de ingressos e das disputas por lugares no interior das salas. Os jornais da época registraram o longo debate travado em torno da qualidade dos cinemas, o que propiciou no início de 1959 – a partir da discussão entre jornalistas, exibidores, técnicos, estudantes e frequentadores mais assíduos – uma classificação das salas para efeito de cobrança dos ingressos, amparada pela portaria da Comissão Federal de Abastecimento e Preços, em quatro categorias: classe especial, com preços liberados para o Cine Guarani e Capri; primeira categoria para o Cine Excelsior; a segunda categoria para os

cines Tupi, Aliança, Pax, Glória, Oceania, Itapagipe e Roma; ficavam na terceira categoria as demais salas de cinema da cidade. As salas classificadas nas primeiras categorias tinham mais de mil lugares. O Tupi, inaugurado em maio de 1956 à Rua Dr. J.J. Seabra, tinha capacidade para 1,4 mil espectadores. O Capri, também aberto ao público em 1956 no Largo Dois de Julho, contava 1.009 lugares. O Cine Guarani, reconstruído em 1955 e decorado com a arte moderna de Carybé e Mário Cravo em 1959, dividia com o Excelsior o lugar de primeiro cinema da cidade. O sucesso de bilheteria levou a administração do Excelsior a investir, no início de 1961, cerca de 9 milhões de cruzeiros em uma reforma total das instalações, transformando-o num espaço mais confortável e atrativo.

O impulso do cinema na Bahia ocorreu numa ambiência que combinou um ritmo inédito de crescimento no país, desde a expansão urbana e ampliação da malha rodoviária à implantação da indústria automobilística e a construção de Brasília, com um clima de liberdade política, onde as discussões aconteciam sem censura e as ideias circulavam sem entraves. Em meados dos anos 1950, a descoberta do petróleo na Bahia coaduna-se com os objetivos do governo federal, e a Petrobras instala a refinaria Landulfo Alves, em Mataripe, fator que redimensiona o processo de industrialização local. Certamente o montante de recursos aportados na Bahia por meio da exploração petrolífera impactou econômica e socialmente a vida de Salvador. Informa Carvalho (1999) que os investimentos realizados pela Petrobras entre os anos de 1955 e 1959 ainda não encontraram paralelo na história econômica do estado.

A essa dinâmica de crescimento econômico se somou a ebulição cultural que tinha na Universidade da Bahia, especialmente na figura do reitor Edgard Santos, a maior referência. Entendia o reitor que, para recolocar a cidade da Bahia no mapa do Brasil, era necessário convergir poder econômico e poder cultural – somente assim seria possível superar o atraso. Comenta Risério (1995) que, para Edgard Santos, como bom humanista que era, as realizações culturais estavam no plano mais elevado da vida de um povo e, por isso mesmo, a ação econômica deveria ser subsidiária ao desenvolvimento cultural. Foi nesse ambiente discursivo que defendia a interpenetração entre crescimento econômico

e desenvolvimento cultural que a geração de Glauber Rocha encontrou motivação para as discussões promovidas pela crítica e para as produções que se realizaram no âmbito do cinema desse período.

Entre as ações que se desenvolveram nesse período, destacou-se a criação do Centro de Estudos Cinematográficos da Bahia, fundado em dezembro de 1957. Registra Carvalho (1999) que a formulação do centro surge como resultado dos encontros entre o cineclubismo e a atividade da crítica cinematográfica, que naquela oportunidade pretendiam estruturar o núcleo inicial de uma futura escola universitária de cinema. Em função desse objetivo, juntaram-se críticos, produtores, associados do Clube de Cinema da Bahia, entre outros interessados, para encaminhar ao reitor Edgard Santos um pedido de instalação de uma escola de cinema entre os institutos de ensino superior da Universidade da Bahia. A comissão encarregada de agilizar o movimento defendia que um curso universitário de cinema na Bahia, além de viabilizar oportunidades para pessoas interessadas em se profissionalizarem na área, criaria a oportunidade de preparar terreno para a implantação de uma indústria cinematográfica de cunho regional. No entanto, os esforços da comissão não alcançaram êxito. O que aconteceu em agosto de 1958 foi um curso sobre a sétima arte e sua história, promovido pelo Centro de Estudos Cinematográficos sem a participação da universidade.

Vivíamos um momento de efervescência, de enorme fervência na Bahia, um momento em que o Brasil estava muito voltado para se renovar, para encontrar caminhos ainda não percorridos. Vínhamos do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, onde as coisas tinham que ser feitas apesar de tudo. Qualquer obstáculo, qualquer empecilho deveria ser superado com inteligência e imaginação. Estávamos saindo da construção de Brasília e tínhamos vivido o governo João Goulart. Na verdade, essa época era o reflexo de um tempo que na Bahia batia de uma maneira muito forte. Ou seja, eu acho que nos anos 60, no que se refere à efervescência cultural, à evolução de linguagens, aconteceu na Bahia de uma maneira muito

forte, talvez mais forte que em outros lugares do Brasil, onde também essa efervescência estava em marcha. Era um movimento muito integrado de todas as expressões artísticas (Senna, 2004).

Em cinco anos, foram produzidos 16 filmes em Salvador, sete longas-metragens por cineastas baianos e outros nove longas por equipes cariocas, paulistas e estrangeiras. Nesse período, a cidade foi considerada pelo crítico e historiador francês Georges Sadoul uma referência da arte da imagem no Brasil. Sadoul, escrevendo sobre cinema no jornal *Les Lettres françaises*, em 1962, fez a seguinte referência: “Salvador é a Meca do cinema brasileiro”. O Ciclo Baiano de Cinema, protagonizado pelos jovens cineastas Roberto Pires e Glauber Rocha, entre outros, projetou nacionalmente atores baianos como Geraldo Del Rey, Antônio Pitanga, Othon Bastos e Helena Ignez¹⁶.

Esse clima de entusiasmo despertado pelo sucesso do cinema na Bahia propiciou o surgimento das produtoras na primeira metade dos anos 1960. Há registros de que existiram em Salvador no período pelo menos seis empresas dedicadas à produção cinematográfica: Guapira Filmes, fundada por Palma Neto e Álvaro Queiroz, produtora de *Sol sobre a lama* (1963); Iglu Filmes, de Roberto Pires, Braga Neto e outros sócios; Polígono Filmes, de Rex Schindler; Santana Filmes, que produziu *Grito da terra* (1964), de Olney São Paulo; Sani Filmes, de Oscar Santana, especializada em cinejornais e documentários sob encomenda; e a Winston Cine Produções, de Oscar Santana e Moacyr Carvalho, responsáveis pela produção de *O caipora* (1964). Como resultado dessa ambiência que estimulava investimentos para dar suporte à realização de filmes na cidade, surgiu em 1963 um estúdio cinematográfico, construído por Moacyr Carvalho, nas imediações do Bonfim. Setaro (1976) comenta que o estúdio contava com moviolas, câmeras e toda a estrutura de equipamentos necessários à realização de uma obra cinematográfica. Tal investimento, que iniciou com a produção de *O caipora*, não pôde deslanchar devido ao

16 Estas e outras informações sobre os pioneiros do cinema baiano podem ser encontradas na revista *Memórias da Bahia*, n. 12.

insucesso financeiro do filme. Moacyr Carvalho vendeu todos os equipamentos para abrandar os prejuízos. Todas essas iniciativas empresariais tiveram vida curta, principalmente pela dificuldade de distribuição das películas no país. De acordo com depoimento de Rex Schindler¹⁷, eram muitas as barreiras encontradas para exibição dos filmes no mercado nacional. Essas dificuldades impossibilitavam o retorno financeiro para cobrir o capital investido e acabaram determinando a interrupção da produção baiana – situação que levou os cineastas baianos a buscarem condições de realização no eixo Rio-São Paulo.

Apesar das dificuldades de realização dos filmes, as atividades de formação para o cinema continuavam tanto nas sessões semanais do Clube de Cinema da Bahia, nas manhãs de sábado, no Cine Guarani, possibilitando aos frequentadores assíduos do “cinema de arte” acesso ao que de melhor existia no panorama cinematográfico internacional, como no curso de cinema promovido na Escola de Sociologia e Política, situada na Ladeira da Barra, por Carlos Athayde, em março de 1967. O curso ministrado por Orlando Senna e Carlos Vasconcelos Domingues, do qual André Setaro participou como aluno, durou um mês e teve dificuldades operacionais para alcançar os objetivos propostos. Para Setaro (1976), seu maior êxito foi possibilitar o encontro entre pessoas interessadas em discutir a viabilidade de voltar a fazer cinema em Salvador. Desses encontros e discussões surgiu o Grupo de Iniciação ao Cinema (GIC), que conseguiu arrecadar dinheiro (através de rifas) para a produção do curta-metragem *Preâmbulo*, dirigido por José Umberto Dias, finalizado em julho de 1968. Outros curtas foram realizados, entre 1966 e 1967, pelos participantes do curso e integrantes do grupo, entre eles: Ney Negrão, em 1966, com *O carroceiro*; Orlando Senna, em 1967, com *Bienal 67 e Lenda africana na Bahia*; Clinton Vilela, também em 1967, com *Bahia de pedra e ouro*; Carlos Athayde, que deixou incompleto o seu *Ensaio de percepção*; e Ronaldo Senna com o inacabado *O ferroviário*.

17 Rex Schindler, homem de negócios que, apaixonado pelo cinema, investiu recursos de seu patrimônio pessoal para produzir filmes na Bahia. Viabilizou verbas suficientes para a produção de três longas (*Barravento*, *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*) em parceria com Glauber Rocha, Roberto Pires e Braga Neto.

Em 1968, outra atividade importante em relação ao cinema se instalou em Salvador: o Curso Livre de Cinema. Resultado do desejo de Walter da Silveira de que a Universidade da Bahia tivesse um curso de cinema e viabilizado em parceria com o entusiasta da ideia Valentin Calderón de la Barca, então diretor do Departamento Cultural da universidade, o curso passou a ser ministrado, segundo informações de André Setaro (2003), com a duração de um ano e uma carga horária de quatro horas semanais, com aulas às terças e quintas. Sucesso logo no primeiro ano de realização, o curso foi responsável pela formação de alguns dos principais realizadores e críticos do cinema na Bahia. Em 1969, a atividade de formação teve continuidade sob o comando de Guido Araújo, também professor do curso ainda em sua primeira versão, em virtude do afastamento de Walter da Silveira devido ao câncer que viria a matá-lo em novembro de 1970. Guido, que já vinha formando o Grupo Experimental de Cinema, continuou o curso por alguns anos.

O cinema de longa-metragem voltou então a aparecer na Bahia com a produção de três filmes: *Meteorango Kid, herói intergalático* (1969), de André Luiz Oliveira; *Caveira my friend* (1970), de Álvaro Guimarães; e o desconhecido *A construção da morte* (1969), de Orlando Senna, baseado no livro de Ariovaldo Matos. *Meteorango Kid* obteve o prêmio de público e a Margarida de Prata da Central Católica de Cinema no Festival de Brasília de 1969. Estreou em Salvador no Cine Tamoio em maio de 1970. *Akpalô*, filme de Deolindo Checcucci e José Frazão, realizado entre 1970 e 1971, não conseguiu chegar ao circuito exibidor. Em 1972, José Umberto Dias dirige *Anjo negro*, filme lançado em Salvador em fevereiro de 1973, em duas salas de cinema simultaneamente: Capri e Pax.

Ressalta-se também, segundo informações prestadas por André Setaro (2003), que ainda no primeiro semestre do curso, em 1969, Walter da Silveira e Guido Araújo tinham conseguido junto ao então reitor Roberto Santos que o Salão Nobre da Reitoria da Universidade da Bahia fosse destinado, aos sábados, à exibição de filmes selecionados, acompanhados pela distribuição impressa de uma análise escrita por Walter. Essa atividade esteve entre as últimas promovidas pelo Clube de Cinema da Bahia, sob a coordenação de Walter da Silveira, que faleceu em 5 de

novembro de 1970. Em janeiro de 1971, Guido Araújo organizou uma retrospectiva dos dez anos de cinema baiano, reunindo durante uma semana pelas manhãs, no Cine Bahia, localizado na Rua Carlos Gomes, pessoas interessadas em cinema. De acordo com depoimento do próprio Guido Araújo (1997), foi do sucesso do encontro propiciado pela retrospectiva que surgiu a ideia de realizar a primeira edição da Jornada de Cinema da Bahia.

Como se pode observar, o desenvolvimento dessas diversas ações ligadas à sétima arte em Salvador gerou, no âmbito da realização cinematográfica baiana, a motivação para a promoção de um festival, tarefa tomada com afincamento por Guido Araújo, que o realizou em janeiro de 1972, quando aconteceu a primeira Jornada de Cinema da Bahia. No ano seguinte, a jornada passou a realizar-se no mês de setembro e a ter um cunho regional; para realizar tal feito, foi necessária a colaboração de Cosme Alves Neto, diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e do Roland Schaffner, diretor do Instituto Goethe. Naquela época, o referido instituto se transformou num importante polo aglutinador das artes na Bahia.

A partir daí, nos anos difíceis da ditadura militar (1964-1985), as jornadas baianas de cinema passaram a abrigar o *boom* da produção em Super-8 de meados da década de 1970, com realizadores como Edgard Navarro, Marcos Sergipe, Fernando Bélen, Pola Ribeiro, Joel de Almeida, Tuna Espinheira, Agnaldo “Siri” Azevedo, Jorge Alfredo Guimarães e José Araripe Jr., entre outros, que levaram adiante o compromisso da aventura cinematográfica na Bahia. A inexistência de eventos culturais nesse período, em virtude do cenário criado pelo rigor da censura, foi fator importante para o sucesso das jornadas, que se beneficiaram enormemente do espaço consular do Instituto Goethe. Para Setaro (2003), os melhores anos da jornada foram os da década de 1970, quando tudo se concentrava no espaço acolhedor do instituto, que também servia para que os cineastas de outros estados pudessem se reunir mais à vontade para discutir os seus problemas, bem como acolhia os cineclubistas para planejar novos rumos para o movimento, então totalmente desarticulado pela ditadura. Também nesse ambiente da jornada foi fundada

a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), em 1973. Além disso, é importante ressaltar que alguns filmes exibidos nas jornadas foram censurados em outras cidades do país. Esse e outros fatores possibilitaram que a Jornada de Cinema da Bahia se tornasse uma referência nacional para o cinema, ao mesmo tempo em que viabilizaram a sua trajetória para que, em 1985, o evento se tornasse internacional, passando a denominar-se Jornada Internacional de Cinema da Bahia.

Surge ainda nessa década, em 1974, na Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), a Coordenação da Imagem e do Som, com uma estrutura de equipamentos destinada a dar suporte à produção dos cineastas. No mesmo período, o Instituto Goethe adquiriu equipamentos para oferecer suporte à produção de cinema na cidade. Percebe-se aí que a motivação para a realização cinematográfica permanece atuante tanto da perspectiva da viabilidade de recursos infraestruturais – ancorados numa instituição estatal, como é o caso da Fundação Cultural –, quanto da formação profissionalizante. Informa Setaro (1976) que a ABD, a partir de 1975, se preocupou em realizar cursos para a formação de mão de obra especializada para o cinema. A essas mobilizações somaram-se os fluxos de cineastas brasileiros e estrangeiros que, interessados na obra de Jorge Amado, vieram à Bahia rodar os filmes: *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto; *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos; e *Os pastores da noite* (1977), de Marcel Camus, uma produção francesa.

Durante os anos 1980, a atividade cinematográfica na Bahia ficou agravada pela crise econômica nacional e internacional. Ocorreu um longo período sem se realizar sequer um longa-metragem. Com exceção de uma produção intermitente de curtas e da realização das jornadas anualmente, o cinema quase não aconteceu nesse período na Bahia. No entanto, no início dos anos 1990, mesmo com a situação agravada pelo fechamento da Embrafilme, um grupo significativo de cineastas baianos resolveu reunir esforços para realizar um longa-metragem. Conta Jorge Alfredo Guimarães que, além dele, fizeram parte do grupo Moisés Augusto, Fernando Bélens, Edgard Navarro, Pola Ribeiro e José Araripe Jr. O objetivo do encontro foi elaborar um roteiro para

a realização de um longa-metragem sobre “a gente de ginga inconfundível dos becos e ruas de pedras seculares do Pelourinho”, resultando no “Via Pelô”. Tal roteiro nunca foi realizado, porém, considera Jorge Alfredo, a convivência daqueles dias de verão em Mar Grande desencadeou o movimento da retomada do cinema baiano, intitulado a Novíssima Onda.

Em 1993, Fernando Bélens filmou *Heteros, a comédia*; Pola Ribeiro filmou em Canudos o episódio “Confirmação”, de uma produção intitulada *Os sete sacramentos de Canudos*; o episódio “Penitência” foi dirigido por Joel de Almeida; e Sérgio Machado filmou *Troca de cabeça*. Em julho de 1994, José Araripe Jr. ganha o Prêmio Resgate do Cinema Nacional, promovido pelo Ministério da Cultura, com o roteiro de *Mr. Abrakadabra*, curta-metragem rodado em Cachoeira. Somente em 2001, depois de 18 anos sem a produção de uma filmagem de longa-metragem no estado, foi lançado o filme *3 histórias da Bahia*, com três episódios dirigidos por José Araripe Jr., Edyala Yglesias e Sérgio Machado. A produção baiana da retomada cresceu significativamente em 2005, com a realização de quatro longas: *A cidade das mulheres*, de Lázaro Faria; *Brilhante*, de Conceição Senna; *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado, que ganhou o prêmio de melhor filme no Festival do Rio; e *Eu me lembro*, de Edgard Navarro, que ganhou sete prêmios no Festival de Brasília, incluindo melhor filme.

É importante considerar, entretanto, que o desenvolvimento de tais atividades também foi possibilitado pela ampliação de acesso aos recursos disponibilizados pelas leis de incentivo à cultura no âmbito federal. Cabe destacar a centralidade que a Bahia adquiriu a partir do momento em que Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura e Orlando Senna passou a conduzir a Secretaria do Audiovisual, no primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Nesse período, foram inúmeros os eventos nacionais e internacionais no âmbito cultural, mais especificamente relacionados com cinema e audiovisual, patrocinados pelo Ministério da Cultura e que passaram a ter como sede a cidade de Salvador.

A dinâmica de constituição cinematográfica em Salvador observada – mesmo que rapidamente – no decurso deste capítulo explicita o desenvolvimento de diversas atividades relacionadas à formação, à

produção, à exibição e ao consumo cinematográficos, bem como possibilita perceber a importância desses fazeres e saberes experimentados na capital baiana em suas interdependências nos processos sociais que desenvolveram o cinema no país. Vale destacar que esse percurso que atravessa o século XX está ancorado nas instituições, nas possibilidades de profissionalização e nas sociabilidades tecidas pelas tramas das ambiências do cinema na cidade, que são tributárias dos sentidos forjados no decurso da modernidade enquanto processo histórico marcado por diversas expressões do humanismo.

Referências

ARAÚJO, G. [Entrevista concedida a Nelson Rios]. Entrevistador: Nelson Rios. *Revista da Bahia*, Salvador, n. 25, dezembro 1997. Edição comemorativa dos 100 anos de cinema.

BOCCANERA JÚNIOR, S. *Os cinemas da Bahia (1897-1918): resenha histórica*. Salvador: Tipografia Baiana, 1919.

CARVALHO, M. S. S. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999. (Coleção Nordestina).

ELIAS, N. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. v. 1.

FONSECA, R. N. S. *Fazendo fita: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador (1897-1930)*. Salvador: Centro de Estudos Baianos – CEB/UFBA, 2002. (Centro de Estudos Baianos, n. 150).

GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a. v. 1.

GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b. v. 2.

GOMES, P. E. S. Perfis baianos. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, ano 82, n. 26661, 24 mar. 1962. Cinema, p. 13. (Suplemento Literário, n. 5).

- HABERT, A. B. *A Bahia de outr'ora, agora: leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2002.
- LEAL, G. C.; LEAL FILHO, L. *Um cinema chamado saudade*. Salvador: [s. n.], 1997.
- RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- RISÉRIO, A. *Uma história da cidade da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Niafy, 2003.
- SENNA, O. *Revista Cineclube Brasil*, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 7, 2004.
- SETARO, A. *Panorama do cinema baiano*. 2. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976.
- SETARO, A. Tributo à Bahia. *Setaro's Blog*, [s. l.]: 5 set. 2003. Disponível em: <http://setarosblog.blogspot.com/>. escrito em 5 de setembro de 2003.
- SETARO, A.; UMBERTO DIAS, J. *Alexandre Robatto, Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.
- SILVEIRA, W. *A história do cinema vista da província*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- STANIKOWSKI, F. E. *Frei Hildebrando: um ideal humanista e social*. Aracaju: [s. n.], 1996.

Jornais e revistas consultados

- Diário de Notícias*, [s. l.], 15 abr. 1951 a 15 maio 1951.
- Diário de Notícias*, [s. l.], 20 out. 1952 a 30 nov. 1952.
- Jornal A Tarde*, [s. l.], 16 out. 1962 a 10 nov. 1962.
- Jornal da Bahia*, Salvador, 10 abr. 1960 a 14 abr. 1960.
- Jornal da Bahia*, Salvador, 2 ago. 1970 a 15 ago. 1970.
- Jornal da Bahia*, Salvador, 10 set. 1962 a 31 dez. 1962.
- Jornal da Bahia*, Salvador, 21 set. 1958.

Jornal de Notícias, [s. l.], 19 ago. 1912.

Jornal Les Lettres françaises, França, 1962.

Revista Artes & Artistas, [s. l.], n. 147, [19--?].

Revista de Cultura da Bahia, Salvador, n. 17, 1998.

Revista Memórias da Bahia: grandes reportagens do Correio da Bahia, Salvador, n. 12, 2003.

Revista Cineclube Brasil - Centro Cineclubista de São Paulo, São Paulo, n. 1/2/3, 2003-2004.

Alexandre Robatto Filho, o cinema de cavação e as imagens de trabalho¹

ANA LUISA DE CASTRO COIMBRA

Em qualquer instância, o filme brasileiro cria um denominador comum com as “coisas nossas”, atesta Paulo Emílio Sales Gomes (1986) ao fazer um balanço por ocasião das comemorações dos 80 anos do cinema brasileiro. Seja “[...] tímido, descontraído, boçal, ingênuo, escuro, luminoso, em qualquer circunstância nosso filme está nos contando, nos repetindo, nos interpretando” (Gomes, 1986, p. 321). Desde as mais simples em sua feitura ou as mais elaboradas em termos técnicos e artísticos, as imagens cinematográficas irrompem como registros do tempo, documentos de uma época, mas que seguem abertas como uma potência em devir.

Revisitar essas produções de outrora parece nos conduzir não apenas para o que desponta na tela e para as possibilidades de análise que se abrem a partir dessa mirada, mas também deixa ver os meios que tornaram possíveis aquelas realizações. Além disso, coloca em cena as relações que se estabeleceram entre quem filma e quem é filmado, como também lança luz para os atores – públicos ou privados – presentes, para que uma ideia inicial tomasse a forma de fotogramas.

¹ O capítulo foi produzido com base na tese de doutorado, *Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos*, desenvolvida e defendida pela autora, na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, em 2019.

Jean-Claude Bernardet (1979) revela que, nos primeiros anos do século XX – dominado pelo cinema estrangeiro, sobretudo europeu e norte-americano –, o mercado brasileiro prescinde a presença dos filmes nacionais, ainda que apareçam – vez ou outra – títulos de sucesso, o que não chega a se configurar como circuitos regulares e lucrativos, tratando-se quase sempre de feitos pontuais. Até a intervenção do Estado, com o Decreto-Lei nº 21.240, de 1932, só raramente chegavam às telas produções brasileiras. Aos produtores de fora do país não interessavam assuntos de alcance local, criando-se, desse modo, uma área livre, fora da concorrência das obras que vinham do exterior. Esse fenômeno ocorre devido, justamente, à cinematografia que se encontrava dominada por essa presença internacional.

Com a exibição facilitada pela cota de tela assegurada por lei, os filmes que abordavam temáticas municipais – como as imagens da resaca do mar para os cariocas e santistas – ganhavam relevância para o público local. Já para quem vivia na Bahia, seriam de interesse as imagens da Feira de Caxixi, registradas pelo realizador Alexandre Robatto Filho (1908-1981), cujas tomadas predominantemente estáticas apresentam aspectos da feira que acontece, até os dias atuais, na cidade de Nazaré das Farinhas, no Recôncavo Baiano. Logo na abertura de *Caxixi*, um registro não sonoro, assistimos a cenas das embarcações que chegam e ancoram no porto, seguidas do registro de homens que carregam enormes cestas com artefatos que serão comercializados, demarcando narrativamente que os objetos são oriundos de outras localidades. Artesanatos feitos de barro dos mais variados tipos – desde vasos a esculturas – e a movimentação dos passantes pelo local são a tônica da filmagem simples e direta, tanto em seu trabalho de captura de imagens como nos procedimentos de montagem.

Indiscutivelmente, afirma Bernardet (1979), o que garante a produção brasileira nas primeiras décadas do século XX são os documentários (ou “naturais”, como chamados na época) e os cinejornais (ou atualidades), e não as obras de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores e permitem que se sustentem equipamentos e laboratórios.

Figura 1 – Carregadores de mercadorias em *Caxixi*, de Alexandre Robatto Filho



Fonte: Coimbra (2019).

Naturais e cinejornais abordam assuntos locais, o futebol, o Carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de uma fazenda, ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar seu nome, uma figura política, alguns grandes acontecimentos políticos

[...] sempre apresentados do ponto de vista de quem fica com o poder (senão a política ou o Estado-Maior não autorizam a exibição) (Bernardet, 1979, p. 24).

Não havia mercado nem público específico que sustentassem e viabilizassem a existência desses gêneros cinematográficos; assim sendo, o capital que tornara possível a confecção dessas fitas não provinha do público nem dos produtores: “[...] os espectadores pagam para assistir ao filme de ficção, os curtas vêm de lambuja” (Bernardet, 1979, p. 24). Desse modo, a produção cinematográfica brasileira submete-se fortemente a uma elite financeira, política, militar, religiosa, da qual os cineastas se viam dependentes, já que os subsídios necessários para sustentar essa produção advinham de pessoas, instituições ou órgãos públicos que visavam promover seus nomes, propagandear seus empreendimentos, publicizar suas ações.

Para as atividades que circundavam a feitura dos filmes de encomenda, propaganda, feitos políticos, eclesiásticos e o ensino em pequenas escolas de cinema, conforme lembram Miranda e Ramos (2004), eram dadas o nome de “cavação” – espaço menosprezado da sobrevivência do cinema. A própria terminologia adotada à época, seguem apontando os autores, incutia o desprezo por essa produção fílmica e pelos seus modos de fazer: os fotógrafos eram chamados de “operadores”, os diretores de “cinegrafistas” e os documentários de “naturais”, nublando o fato de que esses realizadores “[...] concebem, enquadram e fotografam as tomadas, sendo portanto diretores de documentários em seu sentido pleno” (Miranda; Ramos, 2004, p. 177).

O despreço pelas cavações, no entanto, não encobre o fato de que, à época, o sustentáculo da produção local não foram os filmes de ficção, mas os cinejornais e os documentários, dada a facilidade de serem feitos e por envolverem menos custos nas suas produções. Conforme aponta Bernardet (1979), esse tipo de produção era malvisto, principalmente por quem defendia que cinema era filme de enredo, com estrelas glamourizadas, embora a realidade brasileira mais sólida apontasse para outros caminhos.

Numa sucinta montagem de algumas publicações das revistas *Para Todos* e *Cinearte*², recolhidas por Paulo Emilio Sales Gomes (1974), percebe-se, por parte de redatores de impressos da época, o tom de fúria e incompreensão que rodeava as produções dos naturais e cinejornais.

O meio sujo dos ‘cavadores’, piratas, ignorantes de cinema e até ladrões [...]. Só os que fazem filmes posados, produções de enredo, cinema honesto e sadio, enfim, merecem auxílio, mas assim mesmo, depois de apresentarem umas tantas coisas e com as devidas fiscalizações, e não esta canalha tocadora de realejo.’ ‘Nossos operadores são como o homem do realejo: coloca aquela máquina em qualquer lugar e vai virando a manivela.’ [...] ‘É uma vergonha o Brasil com 2.000 salas continuar a produzir filmes naturais. A Rússia, com apenas 700, e a Itália, com 2.000, têm cinema (Gomes, 1974, p. 308).

Os excertos são de autoria de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima³, que lutavam veementemente contra a cavação e os naturais, embora tenha se tornado evidente, como reforça Gomes (1974), que a continuidade do cinema brasileiro foi assegurada fundamentalmente pelos “cavadores” e particularmente quando se dedicavam às “cavações naturais”, pois, na visão do autor, quando partiam para os posados, ou seja, filmes de ficção, em geral colocavam em risco a própria estabilidade e a permanência da cinematografia nacional.

2 Conforme afirma Paulo Emilio Sales Gomes: “*Cinearte* nasceu de *Para Todos*... Este semanário ilustrado, dirigido por Álvaro Moreyra e por Mário Behring, não cuidava muito de cinema quando surgiu, em 1919. Seis meses depois, entretanto, já possuía uma rubrica especial sobre o assunto, cujo desenvolvimento foi tão intenso que, em poucos anos, quase tomou conta da revista. Não desejando sacrificar a atualidade literária, artística, política e mesmo esportiva, que dava à publicação uma fisionomia que se impôs, os editores julgaram chegada a hora, nos primeiros meses de 1926, de lançar uma revista dedicada exclusivamente ao cinema. O redator cinematográfico de *Para Todos*... era Mário Behring, que tinha como colaborador o repórter Adhemar Gonzaga [...]. Ambos serão designados para a direção, fazendo assim de *Cinearte* um harmonioso prolongamento da atividade cinematográfica de *Para Todos*... (Gomes, 1974, p. 295).

3 Pedro Lima era jornalista e escrevia para a revista *Cinearte*.

Alexandre Robatto Filho

Nos primeiros anos da década de 1930, poucas produções baianas são identificadas, embora o Brasil vivesse momentos férteis com o advento do cinema sonoro e o surgimento da Cinédia, estúdio criado por Adhemar Gonzaga. Rastreando os bancos de dados tanto da Cinemateca Brasileira como da Filmografia Baiana⁴, os títulos produzidos na Bahia nesse período são escassos. Entre os curtas-metragens estão *Alagoinhas, De Ilhéus à Bahia, A laranja, Fortes coloniais*, datados de 1935 e assinados pela companhia produtora Brasília Filmes⁵.

É esse o período no qual emerge, em Salvador, as primeiras produções fílmicas de Alexandre Robatto Filho. No conjunto de sua obra, seja na fase silenciosa ou nos trabalhos sonoros, fica evidente que grande parte dos seus documentários foi resultado de encomendas feitas por órgãos públicos ou por classes abastadas, como os fazendeiros e industriais – tal característica, no nosso entendimento, não despoticiza a relevância de seu legado.

O ingresso de Robatto Filho na produção imagética ocorre com os filmes caseiros que fazia na bitola 8 mm. Com esse equipamento, em 1936, roda *Vacina BCG*, uma encomenda da Secretaria de Saúde Pública do Estado da Bahia. O trabalho, que integrava um relatório técnico sobre os serviços de profilaxia da tuberculose realizados na Bahia, teve exibição pública no dia 11 de maio de 1939 no Salão de Conferência da Secretaria de Educação, com a presença do secretário de Educação, do diretor do Departamento de Saúde e de médicos e funcionários ligados à instituição, ocorrendo, assim, uma prévia do que seria apresentado

4 O projeto Filmografia Baiana foi idealizado e coordenado pela pesquisadora e professora Laura Bezerra e visa ao mapeamento e à catalogação do cinema produzido na Bahia de 1910 até o ano de 2010, configurando-se como um relevante banco de dados disponível on-line para consultas. Ver em: <http://www.filmografiabaiana.com.br/>.

5 Não encontramos, até o momento, informações concretas sobre a Brasília Filmes, mas, ao que parece, ela não tinha sede na Bahia e suas produções vão muito além dos limites territoriais baianos, já que *Sabará, cidade centenária, Do Rio a Vitória, Leprosário de Itanhengá, Termas de Poços de Caldas* – filmes de 1937 – surgem entre os títulos de autoria da companhia produtora.

durante o 1º Congresso Brasileiro de Tuberculose, realizado no Rio de Janeiro⁶.

Quando começou a produzir seus pequenos registros com a câmera ainda amadora no final da década de 1930, Robatto Filho figurava entre os poucos nomes que já tinham se dedicado ao ofício de realizador de cinema na Bahia. Já as primeiras salas de exibição em Salvador datam do final do século XIX, mas tudo indica que somente uma década depois é que começaram a ser feitos os primeiros filmes em solo baiano. É consenso tanto nos escritos de Setaro (2010) como em Silveira (1978) – autores que se dedicaram à pesquisa da história do cinema baiano⁷ – que o epíteto de primeiros realizadores coube a Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, responsáveis por *Segunda-feira do Bonfim* e *Regatas da Bahia*, ambos registros de 1910 – um feito desses precursores que tinham aprendido a técnica com o alemão Rodolpho Lindemann⁸, dono da Photo Lindemann, um *atelier* para confeccionar filmes nacionais. A Nelima Films, empresa pertencente a J. G. Lima e José Nelli, surge anos mais tarde como possível concorrente para a Photo Lindemann.

6 Confira: “Um filme sobre os serviços de prophylaxia da ‘Peste Branca’”, *A Tarde*, 12 de maio de 1939.

7 Com relação à temática do cinema e para além do campo da realização, os autores destacam a façanha de Sílio Bocanera Júnior com a pioneira publicação sobre a história da exibição cinematográfica, originando o livro *Os cinemas da Bahia (1897-1918): resenha histórica*. Além disso, ressaltam que, também nos anos 1920, surge outra experiência relevante na área dos impressos, a revista semanal *Artes & Artistas*, dedicada ao cinema, contabilizando, ao longo de dois anos de existência, 72 números editados.

8 “Rodolpho Frederico Francisco Lindemann (Alemanha ca.1852 - s.l. s.d.). Fotógrafo. Ativo no Brasil entre as décadas de 1870 e 1890. Pouco se sabe, a não ser que é associado ao suíço Guilherme Gaensly, com quem divide o estúdio do Largo do Theatro quando este ainda está em Salvador, ficando à frente do estabelecimento quando ele se transfere para a capital paulista no início da década de 1890. É um grande paisagista, como atestam as diversas vistas de Salvador que o Barão do Rio Branco inclui no *Album de vues du Brésil*, apêndice do livro *Le Brésil*, de Levasseur, publicado em Paris em 1889. Sendo que nesta mesma ocasião, Lindemann participa como expositor da Exposição Universal de Paris. Realiza ainda vistas nas províncias de Alagoas e de Pernambuco, assim como retratos de escravos e negros libertos em estúdio. Seu trabalho está representado nas coleções Gilberto Ferrez, no Rio de Janeiro, e do Instituto Moreira Salles, em São Paulo” (Instituto Itaú Cultural, 2017).

Na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (Miranda; Ramos, 2004, p. 135), Robatto Filho não aparece verbetizado, ele surge entre os nomes que compõem a temática “cinema baiano”. Após breves linhas sobre as primeiras exhibições fílmicas em Salvador, passando pelas produções da Photo Lindemann, o texto informa que, a partir dos anos 1930, a Bahia conhece novas tentativas no campo cinematográfico, já que Robatto Filho desenvolve grande produção nas décadas seguintes, “[...] passando de mero registro da realidade direta [...] para uma confecção documental mais ritmada [...] até que, nos anos 50, atinge uma elaboração poética mais densa”. Para André Setaro e José Umberto Dias (1992, p. 33), Robatto Filho é o primeiro baiano propriamente cineasta, porque é ele quem desenvolve durante décadas uma “[...] filmografia sistemática, um tipo de cinema centrado no documentário e no registro dos festejos dos eventos, dos acontecimentos que plasmam a baianidade”.

Nascido em 1908, em Salvador, Robatto Filho descende de imigrantes italianos por parte de pai e, do lado materno, pertencia a uma família tradicional de Saubara, no Recôncavo. Apesar de ter nascido na capital baiana, passa parte da infância e adolescência no interior do estado, onde, desde cedo, convivia com a experiência imagética, visto que seu pai, que também se chamava Alexandre Robatto, além de dentista, era fotógrafo profissional: “Meu pai foi um dos pioneiros da fotografia e da cinematografia na Bahia. Era dono, inclusive, de uma casa exibidora em Alagoinhas, de sorte que eu, desde menino, vivo às voltas com estes problemas ligados a cinema e fotografia” (Robatto Filho, 1978).

Da figura paterna herda não somente a profissão, mas a aptidão de ser multifacetado. Exerceu o ofício de dentista na prática – atendendo durante mais de 40 anos no consultório que mantinha em um dos andares da sua residência, localizada na Avenida Sete de Setembro, em Salvador –, além de ter atuado como professor de Odontologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ocupando a cadeira de prótese buco-facial e, posteriormente, assumindo a disciplina de Radiologia Dentária (especialidade que lida com imagens para concepção de diagnósticos), cargo no qual se aposentou em 1977.

Publicou pela Editora José Olympio, em 1976, o romance *Raimunda que foi - Uma estória da Bahia*⁹, originalmente pensado para ser o seu primeiro longa-metragem de ficção, mas, sem obter os meios financeiros para alcançar seu objetivo, adapta o roteiro para a literatura. Em suas artesanias restritas ao âmbito familiar, pintava quadros e fazia pequenas joias em ouro e prata. Fotógrafo antes mesmo de se tornar documentarista, dominava os processos de captura das imagens, as técnicas de revelação e também de iluminação e, por esses conhecimentos, atuou como iluminador em algumas peças de teatro.

Robatto Filho fundou na década de 1940, no Clube Baiano de Tênis, um Circuito de Cinema e Fotografia, que precedeu as atividades de cineclubismo na Bahia¹⁰. Ilustrou cartazes publicitários que eram colocados na parte interna dos bondes, foi um dos fundadores do Yatch Clube da Bahia e o primeiro radioamador do estado, tendo iniciado suas transmissões e recepções pelo ar no ano de 1933, após ele próprio ter construído sua aparelhagem, que o possibilitou se comunicar não só através da fonia, mas sobretudo com telegrafia, já que dominava o Código Morse.

Robatto Filho também assumiu cargos públicos, atuando como assessor do Departamento de Educação Superior e da Cultura (Desc), durante o governo de Luís Viana Filho (1967-1971), onde realizou concursos de roteiros e de filmes produzidos pela repartição. Estendeu sua atuação também na prestação de serviços para a Cooperativa do Instituto de Pecuária da Bahia.

Ao longo de quase 30 anos, ele se envolveu efetivamente com assuntos ligados ao cinema. Entre registros de família, filmes de cavação e documentários elaborados, Robatto Filho produziu mais de 50 títulos, não se restringindo a filmar apenas em Salvador, já que percorreu cidades do interior da Bahia. Do conjunto de sua obra sobressaem os docu-

9 Além do romance *Raimunda que foi - Uma estória da Bahia* (1976), Robatto Filho assina os contos fantásticos do livro *O.D.A. - Organização Demo-Angelical* (1977), com serigrafias do artista plástico baiano Jamison Pedra e patrocinado pela empresa MHM Equipamentos Industriais S/A. Na vertente científica, publica, pela Editora da UFBA, a obra *Técnica de angulação para radiografias periapicais*. Confira em: *Jornal A Tarde*, 4 de agosto de 1972.

10 A informação consta em “Notícia sobre a atividade cinematográfica de Alexandre Robatto Filho”, documento não datado encontrado no acervo pessoal de Sônia Robatto.

mentários *Entre o mar e o tendal* (1953), *Xaréu* (1954) e *Vadiação* (1954), filmes demarcados pelos temas que lhe eram estimados, elaborados a partir de interesses próprios. A técnica empregada, a narrativa e os cuidados estéticos revelam o amadurecimento do fazer cinematográfico do realizador.

Além disso, sabe-se que Robatto Filho filmou a passagem pela Bahia dos presidentes Eurico Gaspar Dutra, na inauguração da refinaria de Mataripe, e Getúlio Vargas, por ocasião da descoberta do primeiro poço de petróleo explorado no Brasil – em Lobato, bairro de Salvador. De natureza mais técnica, com sua câmera acompanhou a eletrificação da Rede Ferroviária da Leste Brasileira e a construção da ponte São João, registrando, desde os procedimentos primários até a inauguração (Setaro; Umberto Dias, 1992), obras que levavam meses e até anos para serem finalizadas e, segundo o documentarista, “[...] não eram propriamente filmes de cavação, mas de documentação para fins de relatórios e prestação de contas de empresas” (Robatto Filho, 1978). Afirmou também que realizou “propagandas de prestígio” para empresas; produziu um filme sobre a boate Anjo Azul, importante ponto de encontro de artistas, escritores e intelectuais entusiastas da renovação cultural vigente em Salvador, espaço que também funcionava como uma galeria de arte; registrou a estreia do Yacht Club da Bahia, bem como vistas da praia de Ondina, Porto da Barra e Passeio Público; a respeito das manifestações populares, documentou festas populares, como as dedicadas ao Senhor do Bonfim, Nosso Senhor dos Navegantes e Yemanjá, além dos agitos carnavalescos.

Defendia que o maior problema de ordem artística para se realizarem documentários sobre a Bahia estava na temática e na grande dificuldade de escolha no celeiro tão vasto proporcionado pelo que era viver no estado àquela época.

De resto, o documentário exige muita sobriedade, ou melhor, propriedade de expressão, aliada a uma absoluta fidelidade à tese do filme. Não chutar os assuntos, mas senti-los e traduzi-los em uma linguagem fílmica desprestenciosa, usando muito economicamente de uma narração

nada literária. O importante é o assunto, e não a oportunidade dos realizadores, que querem fazer cinema para festival (Robatto Filho; Rocha, 1958).

Admirador do documentarista norte-americano Robert Flaherty (1884-1951), Robatto Filho ressaltava o seu intuito em registrar imagens em movimento:

Eu queria que meu trabalho chegasse até os estudiosos e que os filmes não morressem em gavetas. Tive sempre a noção de que meu papel era o de um cineasta explorador. A figura de Robert Flaherty que eu procurava seguir: era meu interesse fotografar em movimento, registrar, colher (Robatto Filho apud Setaro; Umberto Dias, 1992, p. 12)

Embora Robatto Filho tivesse na figura de Flaherty sua fonte de inspiração, é notória, em seus trabalhos, a influência do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), criado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas, sob a direção do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, e que contava com a célebre participação do cineasta mineiro Humberto Mauro na linha de frente da produção audiovisual. Em uma viagem para o Rio de Janeiro, Robatto Filho conheceu Roquette-Pinto, que, após tomar conhecimento do seu trabalho, o convida para integrar a lista dos colaboradores do Ince (Setaro; Umberto Dias, 1992), assegurando novas possibilidades técnicas e maior agilidade na construção dos seus filmes. A passagem para a bitola 35 mm foi motivada – para além dos incentivos do Instituto de Pecuária da Bahia – por esse apoio do Ince, visto que a película poderia, agora, receber o tratamento adequado e contar com a colaboração de profissionais especializados.

Em texto publicado no *Diário de Notícias* em 8 de março de 1959¹¹, Walter da Silveira declara que o trabalho de Robatto Filho despertava nas gerações mais novas a vontade e a ideia de imitá-lo e superá-lo, enquanto o Clube de Cinema da Bahia (CCB) lhes abria perspectivas

11 O texto foi reproduzido em: Silveira (2006, v. 2).

para saber como levar adiante os seus objetivos. Mantido através do pagamento de mensalidade de associados, o CCB¹² contava, já na sua inauguração, em 1950, com mais de 300 membros. O nome de Robatto Filho figurou entre esse grupo até o mês de fevereiro de 1951, quando encaminha pedido de demissão do quadro de sócios¹³. No entanto, a solicitação não significou rompimentos com o CCB, já que prosseguiu participando de debates críticos promovidos pela entidade.

Walter da Silveira atesta ainda que a obra do documentarista se limitou ao conhecimento e à admiração de uma minoria capaz de entender sua pertinência e solidão. Discorrendo sobre aspectos históricos do cinema na Bahia, o crítico aponta:

Robatto Filho, por seu prolongado amor à técnica cinematográfica, durante largo período, cultivou o gosto de produzir curtas-metragens de natureza documentária, com uma visão somente às vezes acertada dos problemas fílmicos, mas sempre com um honesto desejo de não se banalizar nem se comercializar. E dois de seus pequenos filmes, um deles a fixação direta e objetiva da pesca de xaréu – *Entre o mar e o tendal* –, talvez, no futuro, sejam identificados entre os daqueles que mais lutaram, no Brasil, por um cinema digno que tratasse dos temas nacionais (Silveira, 2006b, p. 74).

Em entrevista para o jornal *A Tarde*, publicada em 7 de maio de 1978, Robatto Filho contou que, com o advento da nova geração – sobretudo aquela conhecida como Jogralesca¹⁴ – e com o avançar da idade, passou a tarefa de ativista aos jovens de ideias avançadas e que, ao contrário

12 Reconhecido por sua fundamental importância no cenário cultural de Salvador, o Clube de Cinema da Bahia foi fundado em 1950, tendo à frente o advogado e crítico de cinema Walter da Silveira, e atuou não só como espaço de formação, influenciando diretamente uma nova geração de espectadores, críticos e realizadores de cinema, entre os quais Glauber Rocha, Guido Araújo e Orlando Senna.

13 Conforme documento encontrado no Acervo Walter da Silveira / Associação Bahiana de Imprensa (ABI).

14 Em meados dos anos 1950, nas dependências do Colégio Estadual da Bahia – ou apenas Colégio Central, como era mais conhecido –, um grupo de jovens interessados em encenar a poesia lírica se reúne, originando o que ficou conhecido como Jogralesca, cujo

dele, que havia adquirido instalações complexas e dispendiosas, se contentavam com apenas uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, numa referência clara à geração dos cinemanovistas (Robatto Filho, 1978).

Mesmo com as diferenças geracionais frente aos novos artistas e agitadores culturais, bem como os novos modos de fazer e pensar cinema na Bahia, Robatto Filho, próximo de completar 70 anos de idade, afirmou que o cinema não deixou de fazer parte de seu interesse, preocupando-se em fazer filmes compatíveis com suas limitações físicas. Além de exhibições na Bahia, seus filmes circularam em cineclubes¹⁵ e em eventos cinematográficos no Brasil¹⁶ e também no exterior, figurando como convidado no Festival dei Popoli - V Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico, na Itália, em 1962, e na III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1955. Participou de festival em Recife e, com o filme *Entre o mar e o tendal*, foi premiado no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado como parte das comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954.

Imagens dos povos, imagens de trabalho

Recobrando a expressão dos documentários produzidos nos primeiros anos do cinema brasileiro, sobretudo no que se revelou a partir das produções cariocas, Paulo Emílio Sales Gomes (1986) sugere a importância desses filmes como registros socioculturais e como matéria-prima para possíveis interpretações. Pensando a partir de eixos temáticos, o autor aponta que, desde as primeiras filmagens no Brasil, realizadas por

núcleo era formado por Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres e Calasans Neto (Gomes, 1997).

15 Folheto, de novembro de 1964, no qual consta a programação dos filmes exibidos na Sociedade Amigos da Cinemateca e Museu de Arte de São Paulo, indica a exibição de *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto Filho, na seção “Filmes Brasileiros”. Acervo Walter da Silveira / Associação Bahiana de Imprensa (ABI).

16 Pedro Lima, colunista de “Fatos em foco”, da revista *O Cruzeiro*, informa que foi realizado, no Rio Grande do Sul, um festival baiano com a exibição de quatro filmes de média-metragem e curtas sobre a Bahia. Além de um filme de autoria de Jean Manzon, uma produção de Robatto Filho sobre as praias e a pesca do xaréu integrou a programação do evento. Conferir em: Lima, 1959.

volta de 1898, alguns aspectos marcavam fortemente a feitura desses documentários. Assim sendo, classifica os registros em torno das temáticas “berço esplêndido” (culto das belezas naturais do país) e “ritual do poder” (registros de aspectos políticos), sendo esta última categoria retomada amplamente por outros autores para pensar os filmes produzidos nessa época.

Explorando o espaço da vaidade alheia pela imagem cinematográfica, os filmes de encomenda, principal vetor da cavação, geravam lucro fácil, sendo viabilizados por meio de uma elite poderosa e endinheirada – formada sobretudo por fazendeiros, industriais e famílias abastadas – que arcava com os custos da produção. Sobre o tema “ritual do poder”, conforme apontam Miranda e Ramos (2004), os grandes eventos políticos são retratados em documentários, sempre a partir do ponto de vista dos vencedores das revoltas ou revoluções. Entre os registros prediletos que cabem nesse ritual estão os filmes de “visitas, viagens e chegadas de autoridades, cobrindo deslocamentos físicos e respectivas celebrações. No campo das cerimônias oficiais, temos principalmente posses de eleitos, paradas e manobras militares, inaugurações, funerais, feiras e exposições” (Miranda; Ramos, 2004, p. 177).

Bernardet (1979) desloca a expressão cunhada por Paulo Emílio, expandindo sua significação para o entendimento de que a ideologia dos naturais e dos cinejornais não decorre apenas de uma estrutura de produção a que os documentaristas precisariam se submeter. Para o autor, a qualificação “ritual do poder” pode ser estendida a filmes que não somente tratam de personalidades ou feitos políticos, mas também os que abordam assuntos populares, frisando que a “[...] aproximação desses assuntos populares *se dá através de atos da elite, a reboque dela*” (Bernardet, 1979, p. 26, grifo nosso). Não seria, portanto, unicamente o assunto e o tipo de produção que determinariam o ritual, mas também o enfoque dado à temática:

Se operários, camponeses, soldados, etc., aparecem, nunca será para mostrar sua vida ou seu trabalho. Será para mostrar um ‘bom tipo’ de marinheiro. Operários: mostrando uma fábrica, em que operários não poderão deixar de

estar presentes e significarão o poderio do proprietário. Se se mostram operários almoçando, como num documentário patrocinado pela fábrica Votorantin, em Sorocaba, o almoço se tornará, conforme os letreiros do filme, um ‘espetáculo curioso’ (Bernardet, 1979, p. 26).

As imagens de Robatto Filho – no que pese ao seu desejo pessoal ou cedendo aos interesses de outros – não passam ilesas de uma vontade salvacionista, do registro do banal e do cotidiano, dos feitos e acontecimentos políticos da época. Mesmo na câmera “[...] a serviço do poder”, acreditamos na potência da imagem ao voltarmos o olhar para os detalhes, para os povos em aparição, num gesto de “[...] extirpar a mercadoria de sua aparência trivial”, como nos indica Rancière (2005, p. 51), mesmo nos registros em que a centralidade da abordagem não evoca um protagonismo popular.

Dadas as circunstâncias de produção, observam Setaro e Umberto Dias (1992, p. 22) que o legado robattiano anuncia uma “[...] crônica audiovisual ideológica de classe dominante, de uma Bahia pré-industrial, sobressaindo-se a atuação ativa de atividades burguesas mercantilizadas”. Assim sendo, o governo e os proprietários rurais – e, em menor proporção, os urbanos – decidiam a dimensão em escala de produção de seus filmes.

A pisada do cacau nas barças, realizada por trabalhadores rurais no interior da Bahia como parte da etapa de secagem das amêndoas, é descrita por Robatto Filho como uma “operação que lembra um balé nativo”¹⁷. Enquanto a narração nos revela que o movimento com os pés separa as bagas umas das outras, vemos revezar na tela tomadas distintas, que ora focalizam os rostos dos trabalhadores, ora evidenciam os pés em atividade, momento em que a trilha sonora vai aos poucos se sobrepondo à voz do narrador. A cena descrita está posta em *S/A Wildberger - Exportação, importação e representações* (1955), obra considerada pelo realizador como uma “propaganda de prestígio” e que contou com

17 Trecho da narração do filme *S/A Wildberger - Exportação, importação e representações* (1955), dirigido por Alexandre Robatto Filho.

edições traduzidas para o francês e inglês (Robatto Filho; Rocha, 1958). O registro narra a história da empresa fundada por dois irmãos suíços que chegaram à Bahia em 1829 e tiveram como principal interesse comercial a produção do cacau, evidenciando, na atualidade da época, o modo que o grupo se organizava, bem como os avanços modernos que investiam nas instalações fabris, visando à exportação dos subprodutos obtidos a partir do processamento do cacau. Produzido em comemoração aos 125 anos da empresa, a película foi filmada em Salvador, Ilhéus, passando por outras cidades do sul da Bahia, como Itajuípe e Canavieiras, onde estavam localizadas fazendas de cacau. Entre suas atividades, a S/A Wildberger incluía a produção de açúcar, por meio da Usina São João, situada no Recôncavo Baiano, já que essa matéria-prima era fundamental para dar origem ao chocolate.

Os trabalhadores surgem nas imagens à medida que acompanhamos as incursões de uma comitiva formada por empresários e pelos atuais herdeiros da empresa em visita pelo interior das fazendas e das fábricas. A câmera de Robatto Filho se porta a revelar aos espectadores o mesmo que viu esse grupo de homens pertencentes a uma elite burguesa e, entre essas vistas, estavam os “encantos da vida primitiva”¹⁸, no descer o rio de barco para transitar entre uma propriedade e outra, enquanto nas encostas aparecem as humildes casas ribeirinhas. Também evidenciam as atividades dos homens do campo, na colheita e no preparo das sementes de cacau, até que se tornassem apropriadas para o transporte – por navio – para Salvador. Ao mostrar o trabalho na lavoura da cana, a narração enfatiza a dureza do ofício, lembrando que aqueles corpos em ação repetem o “gesto de muitas gerações de camponeses que escreveram com suor a mais pungente página da história açucareira do Brasil”¹⁹.

18 Trecho da narração do filme *S/A Wildberger - Exportação, importação e representações* (1955), dirigido por Alexandre Robatto Filho.

19 Idem.

Figura 2 – Trabalhadores do campo em *S/A Wildberger - Exportação, importação e representações* (1955), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

Outro registro de encomenda, desta vez patrocinada pela Fratelli Vita – fábrica de cristais e refrigerantes –, *O regresso de Marta Rocha* (1955) é um filme “[...] dedicado a quantos não tiveram a oportunidade de ver a consagração da linda baiana que tão alto elevou o nome da mulher brasileira num concurso de âmbito universal”, conforme nos diz a cartela posta logo na abertura do filme. Figura de forte apelo popular, Marta Rocha levou uma multidão às ruas após ter alcançado o segundo lugar no concurso de Miss Universo, ocorrido nos Estados Unidos. Movimento acompanhado de perto pela câmera de Robatto Filho, o cortejo de Marta Rocha por Salvador passou por importantes ruas da capital, com parada no Palácio do Governo, onde foi recebida pelo governador do estado. É pelo cinema que

o brinde partilhado entre as autoridades presentes pode ser visto por uma maioria, já que, apartado desse espaço privilegiado, estava o povo do lado de fora a aclamar pela aparição da celebridade.

No roteiro estabelecido para esse regresso, constou uma visita às instalações da Fratelli Vita, que, além de patrocinadora do filme, foi investidora da candidatura da baiana ao concurso de Miss Brasil, tornando-a garota-propaganda da empresa. A passagem pela fábrica evidencia o maquinário de que dispunha, a elaboração das peças de cristais e “o zelo e os novos cuidados de higiene com que hoje em dia são produzidos, na Bahia e em Pernambuco, os refrigerantes entregues à preferência do público”, como se ouve na narração, explicitando – ainda mais – o tom publicitário do filme. Os trabalhadores no desenvolvimento de suas atividades surgem de lampejo nas imagens e na dependência dessa visita da comitiva de Marta Rocha às instalações fabris. Os produtos dos “esmerados artesãos” faziam a Bahia orgulhar-se em produzir “os mais puros e belos cristais do Brasil”, conforme indica o narrador, embora para eles sejam dedicados poucos planos a mostrar seus rostos, suas presenças, seu ofício.

Figura 3 – Trabalhadores em *O regresso de Marta Rocha* (1955), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

Por falar sobre assuntos que não eram de interesse do mercado internacional e impulsionados pela primeira legislação protecionista de 1932, que assegurou a cota de tela para curtas-metragens brasileiros, os documentários se mantêm presentes nos espaços das salas de cinema. O espírito da cavação não se restringiu somente ao período dos filmes não sonoros, mas segue estreitando laços com o poder público e as elites abastadas. Importante notar que, apesar dessa legislação protecionista do cinema brasileiro tratar de questões de censura, restritas ao âmbito moral e político, o texto não previa proibições comerciais, por exemplo, uma empresa patrocinar um filme sobre a própria empresa e esse curta-metragem abrir a sessão de cinema, cumprindo, assim, a exigência de reserva de mercado.

Em vista disso, observamos que o espaço assegurado por lei para exibição de filmes brasileiros, grosso modo, ao invés de fomentar uma produção que poderia se dizer independente e inventiva, conforma-se em um importante veículo para difusão de assuntos e pontos de vistas das elites, o que resvala nessa sintomática aparição lampejante ou exótica dos povos nas imagens.

Por mais simples, didáticos ou propagandísticos que fossem, os filmes de encomenda revelavam um Brasil desconhecido, oposto à realidade de muitos que frequentavam os grandes círculos de exibição cinematográfica. É como a invasão dos operários de Lyon na alta sociedade que frequentava os cinemas, no filme dos irmãos Lumière. Sobre esse registro fundante, Didi-Huberman (2014) lembra que não teria existido se não tivesse surgido na diferença criada entre os sujeitos representados e o modo da sua exposição, ou seja, no ato próprio de se abandonar o local de trabalho. Ainda que não haja uma violência reivindicativa nessa saída – reforça o autor –, já que os operários aproveitam a pausa do meio-dia para apanhar ar enquanto o seu patrão se serve da luminosidade do sol necessária à realização técnica do filme, “[...] a diferença está precisamente aí e a vários níveis: *trabalhadores* – fabricantes de material fotográfico –, os operários tornam-se de repente os *atores* deste primeiro filme” (Didi-Huberman, 2014, p. 148).

É a presença dos trabalhadores na tela que faz com que filmes como *Organização Suerdieck - Lavoura, comércio e indústria* (1955), filmado por

Robatto Filho em cidades do Recôncavo Baiano, ganhe contornos não só estéticos – pelo que vemos surgir nos fotogramas –, mas também narrativos. Embora de cunho fortemente propagandístico e encomendado pelos donos da fábrica do setor fumageiro como forma de homenagear o seu fundador, a construção do enredo é pautada nas atividades desenvolvidas pelas operárias e pelos operários, nos procedimentos e nas técnicas que envolvem desde a fase do plantio do fumo até culminar nas etapas de embalagem e armazenamento, quando o produto é transportado para os portos de São Paulo e Rio de Janeiro. Seja no campo ou operando os modernos maquinários à época, a exposição da força de trabalho só é possível ser vislumbrada porque há a presença – do início ao fim – desses trabalhadores nas imagens, qualificados como ágeis, especializados, criteriosos e competentes.

Setorizados e atuantes nas diferentes fases de produção, o confronto com as imagens nos permite entrever não somente o que a voz do narrador nos induz a acompanhar sobre as tarefas desempenhadas por essas mulheres e homens, mas também deixa à mostra suas vestimentas e as condições adversas a que essas pessoas se expunham em seus ofícios laborais. Nas etapas de plantio, colheita, secagem, prensagem e estocagem das folhas, o que se vê predominantemente é a presença de corpos negros envoltos em trajes simples, alguns trabalhadores sem camisas, outros com o que parece ser pedaços de panos amarrados à cintura. As atividades se desenrolam quase sempre no contato direto com o chão ou dependentes de estruturas precárias e rudimentares. Já na finalização do produto, entram em ação as “complicadas máquinas”, enfatizando o pouco contato manual advindo das modernidades tecnológicas adquiridas pela fábrica. No entanto, os tipos especiais de charuto – embora quase todos feitos mecanicamente – não prescindiam dos cuidados da mão de obra, ficando a cargo de funcionárias brancas em sua maioria, “bem vestidas, operárias escolhidas por sua saúde e agilidade para cumprir tal serviço”, conforme salienta a banda sonora.

Figura 4 – Trabalhadoras e trabalhadores em *Organização Suerdieck - Lavoura, comércio e indústria* (1955), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

Os serviços assistenciais prestados aos funcionários são evidenciados não somente para justificar os benefícios ofertados pela empresa contratante, “que protege o trabalhador”, mas para enfatizar que a realização de um rigoroso serviço de “[...] inspeção torácica assegura ao consumidor um produto dentro da mais alta confecção de higiene”, conforme indica a narração. No decorrer da montagem, para falar das unidades fabris instaladas nas cidades de Cruz das Almas e Cachoeira, a câmera de Robatto Filho – em um ponto de vista muito próximo ao dos irmãos Lumière – filma em variadas sequências a saída dos funcionários pelos portões da fábrica e, tanto aqui quanto na França dos Lumière, alguém sai carregando a bicicleta e um cachorro aparece na cena.

Figura 5 – Saída da fábrica em *Organização Suerdieck - Lavoura, comércio e indústria* (1955), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

Diferentes, outros, populares, humildes: com o propósito de recobrir as distintas formas de manifestação da alteridade, a noção de “povo” parece abrigar ainda outros termos como “[...] excluído, marginal, anônimo, pessoas comuns, subalternos, utilizados para denominar esse outro diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens” (Guimarães, 2005, p. 73). É esse “qualquer” – nada signatário de grandes feitos, quase sempre pertencente à classe trabalhadora – é o que se pode chamar de “[...] representação da *alteridade* social, espaço do *outro* que não é o *mesmo* de classe” (Ramos, 2008, p. 206). São os vencidos, os oprimidos. No rastro do pensamento de Walter Benjamin, que propõe, em sua célebre *Tese VII* (Benjamin, 1987b), “escovar a história a contrapelo”, ou seja, recusar a empatia pelos que venceram, romper com a concepção de uma continuidade histórica linear que privilegia, sobretudo, o ponto de vista das classes dominantes – nesta sequência de acontecimentos que marcham rumo a uma ideia de “progresso”.

Embora sem deixar que escape do horizonte o contexto sobre o qual Benjamin elabora suas teses – permeadas pelo avanço do fascismo na Europa e pela consolidação das forças nazistas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) –, recobrar seu pensamento acerca do conceito de história é buscar nas imagens pelas aparições desses vencidos que, lampejantes ou apagados da narrativa, colocam em evidência no presente sua existência e também dão a ver as relações entre os cineastas – àquele

tempo, em sua maioria pertencente às classes abastadas, dominantes – e os povos retratados.

As imagens capturadas evidenciam não somente personagens e histórias, como também revelam tensionamentos postos pela diferença de classes, impactando, assim, na forma e na estética filmicas. Para tanto, seguimos no rastro da advertência apontada por Bernardet (2003, p. 9), na abertura de seu livro *Cineastas e imagens do povo*, quando afirma que “[...] as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” – relação esta que atua não apenas na temática, mas também na linguagem.

Ao estabelecer relações de empatia com os vencidos, voltamos aos filmes – sobretudo aos curtas-metragens resultantes de encomendas feitas por empresas, elites pecuárias ou órgãos públicos – trilhando na contramão, na tentativa de, invertendo o ponto de vista, enxergar para além dos discursos dominantes sobre os quais essas imagens parecem narrar e, com isso, notar de que modo essas aparições dos povos subvertem (ou não) o próprio sentido de existência de tais obras cinematográficas.

Sobre o curta-metragem brasileiro produzido até os anos de 1950 – como cinejornal, registros turísticos ou oficiais –, Bernardet (2003) reconhece a importância dessas produções como sendo reveladoras de diversos aspectos da sociedade e da produção cinematográfica no país, embora defenda não se tratar de um cinema crítico, como seriam incumbidos com mais veemência os filmes posteriores a esse período. No entanto, qualquer que seja a obra, sendo ela estabelecida a partir de um viés crítico ou não, “[...] para que o povo esteja presente na tela não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes” (Bernardet, 2003, p. 9).

Olhar para os registros instigados a notar o que se mostra para além de uma motivação salvacionista e de preservação é, como aponta Benjamin, sentir a “[...] necessidade irresistível de procurar nessa imagem a *pequena centelha do acaso*, do aqui e agora, com a qual a *realidade chamuscou a imagem*” (Benjamin, 1987a, p. 94, grifo nosso). Essas

elaborações benjaminianas nos levam a confrontar o visível e a “[...] procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (Benjamin, 1987a, p. 94). Para Guimarães (2013, p. 81), se seguirmos as sugestões de Benjamin, “[...] veremos que, para além do seu caráter de testemunho ou de documento, aquilo que resta *das* imagens e *na* imagem excede o tempo ao qual pertence, à espera de um olhar que virá de outro tempo”. Esses vestígios – sobras que restaram no agora do que em outrora fora retratado – indicam possibilidades para uma mirada que ultrapassa certa aparência trivial, abrindo caminhos que revelam os diferentes modos de estar no mundo.

Acreditamos que as produções robattianas colocaram em cena imagens e imaginários sobre a Bahia, mas sobretudo de seu povo, contribuindo para forjar pelo cinema um conjunto de aparições das figuras populares, mesmo quando o intuito primordial do filme não era retratá-las. Buscamos olhar para essas produções de encomenda – postas quase sempre em segundo plano na historiografia do cinema brasileiro –, restituindo-lhes importância não só como documento de uma época, mas porque oportunizam, ainda que sem protagonismo, que os povos apareçam e sobrevivam. Assim sendo, essas presenças – lampejadas ou mesmo apagadas – emanam potência, servindo como importante ponto de observação para analisarmos determinado conjunto de filmes e a relação do cineasta com a cena filmada.

Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. (Obras Escolhidas, v.1). p. 222-232.

BERNARDET, J. -C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, J. -C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COIMBRA, A. L. C. *Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

GOMES, J. C. T. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, P. E. S. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme, 1986. p. 323-330.

GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUIMARÃES, C. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea - comunicação e cultura*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 71-88, 2005.

GUIMARÃES, C. Os devires da terra na imagem. In: STARLING, H. M. M.; BORGES, A. C. (org.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. (Origem). p. 81-93.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Rodolpho Lindemann. *Enciclopédia Itaú Cultural*, São Paulo, 2017. Artes Visuais. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21648/rodolpho-lindemann>. Acesso em: 5 maio 2022.

LIMA, P. “Fatos em foco”. *Revista O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 35, p. 71, 1959.

MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. P. (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC SP, 2004.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROBATTO FILHO, A. Alexandre Robatto Filho, o homem de sete instrumentos. Entrevistador: Oleone Coelho Fontes. *Jornal A Tarde*, Salvador, 7 maio 1978.

ROBATTO FILHO, A.; ROCHA, G. 21 anos de luta pelo cinema na Bahia. *Jornal da Bahia*, Salvador, 14 dez. 1958.

SETARO, A. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2010.

SETARO, A.; UMBERTO DIAS, J. *Alexandre Robatto, Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

SILVEIRA, W. *A história do cinema vista da província*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006a. v. 1.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006b. v. 2.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006c. v. 3.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006d. v. 4.

Jornais consultados

Jornal A Tarde, Salvador, 4 ago. 1972.

Jornal A Tarde, Salvador, 12 maio 1939.

**Artes visuais, cinema e
culturas afro-atlânticas em Salvador**
modernidade e (re)africanização em
Vadiação (1954), de Alexandre Robatto Filho

CYNTIA NOGUEIRA

Em Salvador, a afirmação do modernismo nas artes visuais, vinculado a uma perspectiva de construção de uma identidade nacional e regional, é acompanhada pela consolidação de uma cultura cinematográfica que dará origem também à realização de filmes. Uma parte importante dessa produção irá dialogar com uma iconografia visual e um repertório de temas fortemente ancorados nas relações, quase sempre assimétricas, entre modernismo artístico e culturas afro-atlânticas. Este capítulo visa analisar como a emergência desse cinema se articula com o desenvolvimento de outros campos artísticos e com a visibilidade cada vez maior que um mundo negro afro-baiano passa a ganhar no tecido social e cultural hegemônico da capital baiana.

Esse momento, nos parece, será atravessado pela tensão entre modernidade e africanização, com a luta pelo reconhecimento de uma matriz cultural afrodescendente e sua diluição em uma cultura mestiça, que passa a ser vista como base para a construção de uma identidade regional e nacional. Segundo Osmundo Pinho (2010), a constituição de um conjunto de símbolos, discursos e instituições baseados na conexão África-Brasil será a base para a ação, agência ou “atividade consciente”

afrodescendente em suas lutas por emancipação, dignidade e liberdade, que eclode com o processo de reafricanização nos anos 1970. Este, portanto, remete a um processo aberto, de longa duração e autoelaboração, que possibilitará a construção de um “mundo negro” associado ao signo “África” aqui do outro lado do Atlântico. Em suas reflexões, o autor propõe pensar numa articulação dialética entre a primeira africanização – situada comumente a partir do período pós-abolição e caracterizada pelos fluxos e refluxos atlânticos de africanos e afrodescendentes aos seus países de origem, que vão estabelecer o candomblé jeje-nagô como núcleo original da cultura negra na Bahia e no Brasil, oferecendo as bases para a formação de uma cultura tradicional de matriz africana – e a reafricanização, que ocorre a partir da segunda metade dos anos 1970, com o surgimento da onda afro-soul associada ao bloco Ilê Ayê, aos movimentos negros organizados e à agência de sujeitos políticos que dão origem a novas *performances* das identidades afrodescendentes dentro de uma perspectiva antirracista, que reivindicará a autonomia das representações dos sujeitos, dos territórios e da cultura negra em diversos âmbitos da cultura brasileira.

Tendo em vista, assim, o lugar central ocupado por Salvador e pelo Recôncavo Baiano nos trânsitos e trocas transatlânticas resultantes da diáspora africana, propomos pensar de que maneira filmes como o curta-metragem *Vadiação* (1954), realizado por Alexandre Robatto Filho (1908-1981), a partir de *storyboard* de Carybé, com participação de grandes nomes da capoeira, como Mestre Waldemar e Mestre Bimba, irão incorporar em sua própria forma as relações e as tensões entre modernidade e (re)africanização, produzindo, a partir do cruzamento entre cinema, corpo e *performance*, rasuras nas representações hegemônicas do negro no âmbito das relações que serão estabelecidas entre modernismo nas artes, cinema e culturas de matriz africana.

O conceito de *performance* é abordado aqui de acordo com Paul Zumthor (2007), ou seja, como uma forma-força, cujo elemento irredutível é a presença do corpo, que se liga, por sua vez, ao espaço, ambos fortalecidos pela noção de teatralidade, percebida como uma alteridade espacial que produz uma ruptura com o real, criando uma situação fantasmática

que permite colocar em cena o sujeito, sua relação com o mundo e seu imaginário. Carlson (2010), ao falar da *performance* como “suporte crítico”, afirma que a teatralidade extrapola o mundo das artes, alcançando uma densa rede de relações e interconexões com outros campos do conhecimento. Nesse sentido, propomos uma aproximação com a ideia de uma agência afrodescendente que se constrói como diferença ou, segundo Homi Bhabha (2013), nos “tempos liminares” e fronteiriços das condições sempre contingentes de autoelaboração e emancipação dos sujeitos que constituíram historicamente os “outros” da narrativa moderna. Para o autor, a agência, entendida como *performance*, é produzida na articulação de diferenças culturais e nas estratégias de subjetivação – singular e coletiva – a partir de experiências que emergem nos interstícios. Daí o poder da tradição de se reinscrever em condições de contingências, produzindo uma diferença que se dá entre a representação e a presença.

Artes visuais, modernidade e culturas afro-atlânticas: entre o olhar estrangeiro e a construção da baianidade

O desenvolvimento da arte moderna em Salvador ganha impulso na segunda metade dos anos 1940, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). É quando, após a perseguição sofrida durante o Estado Novo (1937-1945), se verificam uma expansão do número de terreiros de candomblé e o surgimento de grandes rodas de capoeira na cidade. Por outro lado, é também quando ocorre a “descoberta” por parte de artistas, fotógrafos, etnólogos, antropólogos, escritores, cineastas e viajantes estrangeiros, bem como de uma intelectualidade branca local, dos aspectos da cultura popular urbana negra, marcada pela música, pela dança, pelos cantos e pelas religiões de matriz africana.

Antes menosprezada e criminalizada pelas elites e pelo Estado, a cultura afro-baiana será objeto, entre os anos 1930 e 1950, de diversas construções discursivas que vão eleger a Bahia e a região Nordeste como fontes matriciais da cultura brasileira na formação de uma iden-

tidade nacional e regional, vistos como espaços simbólicos de um Brasil profundo e essencial. Ao mesmo tempo, agentes públicos e privados buscam promover o processo de modernização urbana, artística e cultural de Salvador, que tenta recuperar seu protagonismo nacional, após o que costuma ser pensado como um longo período de isolamento econômico, político e cultural da primeira capital do país, antiga metrópole colonial do Atlântico Sul.

É, em certa medida, pelo olhar de viajantes e artistas estrangeiros, atraídos pela originalidade das culturas afro-atlânticas em Salvador – que passa a ser reconhecida como a capital mais negra e africanizada do país –, que uma primeira geração de artistas baianos associados a valores modernos volta-se, no campo da visualidade, para a representação figurativa, narrativa, de aspectos da cultura popular e especificamente para o universo das culturas de matriz africana. Nesse contexto, o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger (1902-1996) e o pintor, desenhista, ilustrador, escultor e gravador argentino Carybé (1911-1997) – que passam a residir na capital baiana, respectivamente em 1946 e 1950, integrando-se aos movimentos de afirmação da arte moderna no Estado – serão fundamentais na construção de um imaginário nacional e internacional em torno das manifestações culturais afro-baianas¹ (Maciel, 2016).

Segundo Josélia Aguiar (2008), Pierre Verger foi responsável por transformar técnica e esteticamente a fotografia realizada na Bahia, subvertendo os padrões da fotografia urbana e do negro consolidados à época. Ela observa que, com a máquina Rolleiflex posicionada acima do estômago (sua principal característica técnico-formal), fotografava com a visão de baixo para cima, às vezes um pouco inclinada para frente, o que permitia uma aproximação maior com o outro, de forma a captar a altivez de rostos, olhares, atitudes e gestos dos corpos retratados. A autora chama a atenção ainda para a contribuição de Verger

¹ O surgimento da revista *Caderno da Bahia* (1948-1951), a realização dos Salões Baianos de Belas Artes (1949-1956), a integração de painéis e murais em obras públicas e a consolidação de espaços de exibição como a Galeria Oxumaré e o Bar Anjo Azul foram alguns dos fatores que contribuíram para dar visibilidade e promover obras de artistas como Carlos Bastos, Mário Cravo Jr. e Genaro de Carvalho, entre outros, integrantes da primeira geração de artistas associados a valores modernos em Salvador.

na circulação de imagens de uma Bahia africana, cujo principal indício de sua singularidade é o corpo, africanizado e territorializado na cidade, em especial em seu centro histórico, em suas mais diversas atividades cotidianas.

Suas fotografias, no entanto, têm sido criticadas também pela perspectiva erótica e objetificante do corpo negro masculino, bem como pelo olhar considerado nostálgico e, em certa medida, primitivista sobre as culturas de matriz africana, vistas como pertencentes essencialmente ao universo das tradições ou ainda como sobreviventes de um modo de vida em vias de desaparecer, ou seja, como a alteridade do Ocidente e da modernidade. No caso das imagens do candomblé, o foco prioritário no transe e em seus rituais secretos vem sendo contestado por descontextualizar o fenômeno em relação aos seus aspectos comunitários e ao conjunto das práticas e da filosofia que envolve as religiões de matriz africana.

No entanto, é por meio da série de 25 reportagens e 373 fotografias que realiza, entre 1946 e 1951, para as revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, 18 delas em parceria com o jornalista pernambucano Odorico Tavares, diretor dos *Diários Associados da Bahia* (Barbosa, 2007), que suas imagens das manifestações culturais populares afro-baianas, distribuídas massivamente, editadas e legendadas por este último, serão associadas à construção do ideário em torno de uma Bahia exótica, festiva e resistente à urbanidade moderna, divulgada e celebrada por sua baianidade, presente também na paisagem mística e sensual das músicas de Dorival Caymmi (1914-2008)² e especialmente na literatura romântico-mestiça de Jorge Amado (1912-2001)³ (Ferreira, 2016).

2 Embora a música de Dorival Caymmi seja fortemente identificada com a experiência afro-diaspórica e considerada uma referência seminal para diversas vertentes da música popular brasileira, também contribuiu para a construção de estereótipos em torno da baianidade. “O que é que a baiana tem?” (1938), interpretada por Carmen Miranda no filme *Banana da terra* (1939), dirigido por Ruy Costa, no qual a cantora aparece pela primeira vez com a indumentária de baiana, abrirá caminho para sua carreira internacional e para a realização do filme *Você já foi à Bahia?* (1944), produzido por Walt Disney.

3 É bastante conhecido o impacto internacional do livro *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, e de sua tradução francesa, em 1938, com o título *Bahia de Todos os Santos*, cuja leitura teria motivado a vinda para o Brasil tanto de Pierre Verger quanto de outro fotógrafo francês, Marcel Gautherot, que atuou na década de 1940 para o Serviço do Patrimônio Histórico e

O conceito de baianidade, baseado em uma visão idealizada da violência colonial e do legado da escravidão, ou seja, da mestiçagem sincrética, historicamente apaziguou conflitos raciais e sociais, contribuindo para propagar uma falsa ideia de cordialidade e tolerância, ao mesmo tempo em que invisibilizou críticos, historiadores da arte e artistas afro-brasileiros, estes últimos vistos comumente como “artesãos primitivos”⁴. Ao longo das décadas seguintes, esse imaginário – caro ao desenvolvimento das artes modernas na Bahia – transforma-se, de acordo com Ayrson Heráclito Ferreira (2016, p. 28), “no leito do rio” dos fluxos da história, ou seja, em sua corrente hegemônica, na qual algumas trajetórias serão traçadas de forma fluida e sem atritos.

Um artista importante nesse contexto é o argentino Hector Julio Páride Bernabó, apelidado de Carybé, que recebe uma bolsa de “residência artística” do estado para documentar em desenhos, ao longo de 1950, festas populares, feiras livres, rodas de capoeira e candomblés. Em janeiro do ano seguinte, realiza exposição na Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia, no Corredor da Vitória, cujo prédio é atualmente a sede do Museu de Arte da Bahia (MAB), com 272 desenhos em nanquim, que deram origem à publicação dos dez cadernos da Coleção Recôncavo⁵. Ao lado das reportagens assinadas por Odorico Tavares, que resultam no livro *Bahia: imagens da terra e do povo*, lançado também em 1951, dessa vez com ilustrações de Carybé, esses cadernos integram um gênero de publicações que Pinho (1998) chamou de “guias da baianidade”, seguindo um modelo semelhante – na delimitação dos temas, na retórica textual turística e, ao mesmo tempo, com características

Artístico Nacional (atual Iphan) e, a partir de 1958, para a Comissão Nacional do Folclore, conduzida pelo etnólogo baiano Edison Carneiro.

- 4 Podemos citar as dificuldades encontradas por nomes como Manuel Querino, Mestre Didi, Agnaldo dos Santos, Hélio de Oliveira, entre outros, para terem suas obras reconhecidas e suas histórias inscritas dentro da arte brasileira.
- 5 A coleção, lançada pela Gráfica Beneditina, com tiragem de 1,5 mil exemplares e distribuição da Livraria Turista, é reeditada em 1955 pela Livraria Progresso Editora. Os mesmos desenhos foram republicados em 1962 no livro *As sete portas da Bahia*, que ganhou nova edição em 1976. Finalmente, em 2014, o jornal *Correio da Bahia* relançou os desenhos em dez fascículos com o título *Coleção Sete Portas da Bahia*, o que dá a dimensão da divulgação massiva de seus desenhos.

literárias – ao emblemático *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, de Jorge Amado, lançado originalmente em 1945 e reeditado em 1973.

Em que pese a extensão, diversidade e complexidade de sua produção, Carybé construirá, ao longo das décadas seguintes, uma das obras mais expressivas no que se refere à consolidação e à difusão massiva de uma imagem da Bahia e dos baianos. Ao analisar os mais de 30 painéis e murais do artista incorporados a obras construídas durante a reurbanização da capital, Neila Maciel (2016, p. 217) observa que, enquanto a arquitetura moderna dos edifícios remete às ideias de progresso, funcionalidade e desenvolvimento tecnológico, as narrativas elaboradas pelo artista evocam uma Salvador do período colonial, com preferência pela representação de “[...] signos marcantes da cultura afro-brasileira e popular”, notadamente “[...] ocupando funções nos postos de trabalho relacionados aos serviços de mão de obra pesada e barata”.

Vagner Silva (2012), em sua cuidadosa análise das representações do candomblé e dos orixás na obra de Carybé, observa que estas oscilam entre uma perspectiva que incorpora a cosmovisão religiosa jeje-nagô – a exemplo do *Mural dos Orixás*, realizado entre 1967 e 1968, e das gravuras publicadas em livros como *As sete lendas africanas da Bahia* (1979) e *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* (1980) – e sua transformação em apanágio para a celebração da mestiçagem e de uma falsa ideia de convivência pacífica entre raças e classes sociais – como nas pinturas canônicas *Bahia* (1971) e *A mulata grande III* (1980). Assim, destaca que suas obras deram contornos visuais a mitos e rituais do candomblé, apresentando uma nova forma de fixação, preservação, organização e reprodução de tradições transmitidas oralmente, ao mesmo tempo em que contribuíram também para a construção de estereótipos e de uma perspectiva idílica sobre as culturas afro-baianas que vai nutrir uma mitologia nacional, amplamente ancorada na sexualização do corpo da mulher negra, para afirmar uma cultura mestiça dentro da tradição nacionalista da arte moderna brasileira.

Carybé e a Coleção Recôncavo: dos desenhos às imagens em movimento

Em 1951, alguns acontecimentos podem ser considerados marcantes para as artes e o cinema em Salvador:

1. a exposição de Carybé, com o lançamento dos dez cadernos da Coleção Recôncavo;
2. a realização do I Festival de Cinema da Bahia pelo Clube de Cinema da Bahia, com a presença de realizadores e críticos como Alberto Cavalcanti, Alex Viany, Vinicius de Moraes, Luiz Alípio de Barros e Salvyano Cavalcanti de Paiva;
3. o lançamento do livro *Bahia: imagens da terra e do povo* (1951), de Odorico Tavares, com ilustrações de Carybé;
4. a participação de obras de artistas associados a valores modernos da Bahia, como Carybé e Mário Cravo Jr., na I Bienal de São Paulo, que incluiu desde o início, em sua programação, mostras e retrospectivas de filmes de arte realizadas em parceria com a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)⁶.

A Coleção Recôncavo (Figura 1) é formada pelos seguintes cadernos:

1. *Pesca de xaréu* (21 desenhos, texto de Wilson Rocha, biografia do artista e índice das imagens no final);
2. *O Pelourinho* (27 desenhos, texto de Odorico Tavares);
3. *Jogo da capoeira* (24 desenhos, texto de Carybé);
4. *Feira de Água de Meninos* (27 desenhos, texto de Vasconcelos Maia);
5. *Festa do Bonfim* (27 desenhos, texto de Odorico Tavares);
6. *Conceição da Praia* (26 desenhos, texto de Odorico Tavares);
7. *Festa de Yemanjá* (27 desenhos, texto de José Pedreira);
8. *Rampa do Mercado* (28 desenhos, texto de Carlos Eduardo da Rocha);

6 A partir de 1956, a Filмотeca do MAM-SP é transformada na Cinemateca Brasileira.

9. *Temas de candomblé* (27 desenhos, texto de Carybé); e
10. *Orixás* (38 desenhos, texto de Pierre Verger).

Figura 1 – Capas dos dez cadernos da Coleção Recôncavo (1951)



Fonte: acervo pessoal, fotografia de Jamille Nogueira.

Entre os dez temas desenhados pelo artista, pelo menos três viraram curtas-metragens ao longo da década: *Entre o mar e o tendal* (1953) e *Vadiacção* (1954), ambos de Alexandre Robatto Filho, sobre a pesca do xaréu e a capoeira, respectivamente; e *Um dia na rampa* (1959), de Luiz Paulino dos Santos, sobre um dia de trabalho no cais de saveiros da Rampa do Mercado Modelo, em Salvador. O porto de saveiros reapareceria no ano seguinte na longa-metragem de ficção *Bahia de Todos os Santos* (1960), do cineasta paulista Trigueirinho Neto, e a pesca de xaréu em *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, ambos os casos em associação com os temas relacionados ao candomblé e aos orixás. Já a representação da feira de Água de Meninos será objeto de dois filmes: *A grande feira* (1961), de Roberto Pires; e *Sol sobre a lama* (1963), uma resposta ao primeiro, produzido pelos feirantes e que envolverá uma tensa disputa entre o produtor Palma Neto e o diretor Alex Vianny. As festas de Nossa Senhora da Conceição da Praia, do Senhor do Bonfim e de Yemanjá, bem como o

Pelourinho, seriam momentos e lugares sempre revisitados por diferentes cineastas e artistas na Bahia e fora do estado.

Assim, se, por um lado, o I Festival de Cinema da Bahia irá se constituir como um importante espaço de formação, contribuindo para a legitimação do cinema como arte e cultura em Salvador e para conectar a capital baiana a uma emergente cena da crítica e do cinema independentes no Rio de Janeiro e em São Paulo⁷, por outro, os desenhos em nanquim realizados por Carybé sobre aspectos diversos da cultura afro-baiana parecem consolidar no imaginário social e cultural da cidade um repertório visual de temas, objetos e representações associados à cultura afro-baiana, que ganhará ênfase também no cinema, em um momento no qual o artista passa a ocupar espaço em um emergente sistema de arte nacional.

O cinema de Alexandre Robatto Filho e o diálogo entre as artes

Embora Alexandre Robatto Filho já revelasse interesse, desde os anos 1940, em seus filmes de cavação (feitos sob encomenda), pelo registro de manifestações culturais afro-brasileiras, chama a atenção o fato de que é apenas na primeira metade dos anos 1950 que o documentarista – um pioneiro do cinema na Bahia – realizará seus primeiros curtas-metragens independentes, dois deles em parceria com Carybé.

Em *Entre o mar e o tendal*, que se destaca pela perspectiva etnográfica, ou seja, pelo interesse em registrar a cultura do outro, é possível identificar já um diálogo tanto com a série de 21 desenhos que compõem o caderno nº 1, *Pesca de xaréu*, quanto com a corporeidade das fotografias de Pierre Verger e sua câmera baixa, que, no caso do filme, chega a ser atravessada em certos momentos pelos corpos filmados, característica marcante também em *Barravento*. Esse é o único caderno que apresenta ao final um índice com os títulos de cada imagem, que

7 O tema é abordado por mim no artigo “Walter da Silveira e o I Festival de Cinema da Bahia”, presente em: Nogueira (2020).

acentuam a percepção de que os desenhos formam visualmente uma narrativa do ritual da pesca do xaréu, descrevendo cenas, personagens, funções, ações: “Os homens do mar”, “Os homens da terra”, “Jangada da rede”, “Jangada dos mergulhadores”, “Os mergulhadores”, “Puxada”, “Mulheres dos pescadores”, “Chegada do xaréu”, “Pescador”, “Mestre da terra e mestre do mar”, “Pescador”, “Recolhendo os cordões”, “Recolhendo as redes”, “O atador”, “Descanso”. Ou seja, trata-se de uma história desenhada, que supõe uma ação e o sentido do movimento, uma espécie de *storyboard*. Em certo sentido, podemos dizer que a serialidade, a narratividade e o poder de captar em poucos traços não apenas as formas, mas o movimento, fazem com que os desenhos de Carybé conttenham o próprio devir-cinema, o impulso para registrar imagens em movimento. Por sua vez, o texto introdutório do caderno, assinado por Wilson Rocha, descreve de forma minuciosa – em uma linguagem romântica ou, como já colocado, literário-turística – o que chama de “[...] ação conjunta e tradicional dos pescadores negros da Bahia, numa revivescência de ritos africanos, com expressões de dança (sic), mímica, poesia e canto” (Carybé, 1955), assemelhando-se a um argumento.

Entre o mar e o tendal foi filmado ao longo de cinco meses de espera dos pescadores (e do cineasta) pela chegada do xaréu. O curta foi premiado no Festival Internacional de Cinema de São Paulo (1954), realizado como parte da programação da II Bienal de São Paulo⁸. Já *Vadiação* (1954) e *Uma igreja bahiana* (1955), este último desaparecido, foram realizados em parceria direta com Carybé. Para o primeiro, o artista fez, de fato, um *storyboard*, desdobrando nesse formato os desenhos do caderno *Jogo da capoeira*, nº 3 da Coleção Recôncavo. No segundo, assinou a direção artística. Ambos integraram, ao lado de grandes nomes do cinema mundial, a mostra e catálogo “10 anos de filmes sobre arte”, realizada durante a III Bienal, em 1955, na mesma edição em que o artista plás-

8 A II Bienal de São Paulo tem início no final de 1953 e se estende pelo ano seguinte, para coincidir com as comemorações do quarto centenário da capital paulista. O filme foi exibido também em Recife e premiado na mostra etnográfica do V Festival Dei Popoli, durante a V Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico, em Florença, na Itália, em dezembro de 1962. Ver: Setaro e Umberto Dias (1992).

tico argentino recebe o Prêmio Nacional de Desenho pelo conjunto da obra apresentada (Catálogo, 1955).

No mesmo ano, o artista afro-baiano Rubem Valentim (1922-1991) também expõe na III Bienal de São Paulo. Um dos nomes que frequentou o Ateliê de Mário Cravo Jr., na Ladeira da Barra, ele talvez tenha sido o único, da primeira geração de artistas associados a valores modernos na Bahia, a trabalhar com referências abstratas e geométricas, no limite construtivistas, a partir do universo religioso do candomblé, destacando-se ainda como crítico de arte. Considerado hoje como o principal representante do modernismo afro-atlântico no Brasil (Pedrosa; Toledo, 2018), sua trajetória não contou com a mesma fluidez que a de Carybé e outros contemporâneos. No caso de Robatto Filho, suas obras seriam também, durante muito tempo, pouco reconhecidas dentro das dinâmicas de afirmação seja do modernismo nas artes ou no cinema na Bahia (Coimbra, 2019).

Esses três filmes de Robatto Filho (*Entre o mar e o tendal* – 1952/53, *Vadiação* – 1954 e *Uma igreja bahiana* – 1955) parecem reverberar, por sua vez, o contato com os filmes da escola documentária britânica, incluindo a perspectiva etnográfica de *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, exibidos e debatidos, com a presença do diretor Alberto Cavalcanti⁹, durante I Festival de Cinema da Bahia, organizado pelo Clube de Cinema da Bahia (Melo, 2020). Além disso, tais filmes contribuem para o diálogo com o modernismo artístico em Salvador e, em particular, com Carybé¹⁰ e ainda com um sistema de arte,

9 Tendo participado, nos anos 1930, na Inglaterra, como engenheiro de som, produtor e diretor do movimento documentarista britânico, liderado por John Grierson, Alberto Cavalcanti exhibe, no I Festival de Cinema da Bahia – realizado de 28 de abril a 6 de maio de 1951 –, os curtas *Coal face* (1935) e *Night mail* (1936), este último dirigido com Harry Watt e Basil Wright, e o longa-metragem *Filme e realidade* (1939), no qual propõe recontar a história do cinema através do gênero documentário.

10 Segundo seu filho, o arquiteto, fotógrafo e cineasta Sílvio Robatto: “Conviveu intimamente com os artistas baianos responsáveis pela renovação moderna da arte na Bahia. Estava sempre no atelier de Mário Cravo, na Galeria Oxumaré de Carlos Eduardo, no Passeio Público, no museu de José Valladares e no Anjo Azul, onde filmou Genaro, Carlos Bastos e José Pedreira. A amizade com Jorge Amado tornou-o personagem de seus romances” (Setaro; Umberto Dias, 1992, p. 7).

de exibição e consagração de filmes que se forma no Brasil naquele momento.

Modernidade e (re)africanização em *Vadiação*: a imagem-sintoma

Vadiação, curta-metragem de aproximadamente oito minutos dirigido por Robatto Filho, com *storyboard* e direção artística de Carybé, é um filme pioneiro no registro da capoeira, luta de origem africana transformada em dança – e disfarçada de vadiação – como forma de sobrevivência e resistência ao seu caráter marginal. O filme é definido pelo próprio diretor como um musical, abordando a capoeira como dança. Com trilha original gravada anteriormente pelo músico e pesquisador Paulo Jatobá, com o Mestre Bimba e seus tocadores¹¹, conta com a participação de grandes mestres da capoeira Angola que se reuniam em torno do barracão de Mestre Waldemar, apontando para uma encenação de natureza coreográfica e para um tipo de inter e transdisciplinaridade que irá marcar uma parte importante do campo de experimentações cinematográficas em Salvador entre a segunda metade dos anos 1950 e início dos anos 1960.

A partir do que restou do *storyboard*, que traz uma decupagem minuciosa das cenas – uma espécie de *coreo* (movimento) *grafia* (notação) –, observamos que se trata de um desdobramento bastante direto dos 24 desenhos publicados no caderno *Jogo da capoeira*, nº 3, da Coleção Recôncavo, no qual Carybé dedica-se, segundo Castro Júnior (2012, p. 115), à gestualidade da prática da capoeira Angola. Para o autor, seus desenhos captam “[...] a gestualidade do corpo, bem como a metamorfose que o mesmo sofre na ação contínua do jogo/dança/luta” (Figura 2), podendo ser considerados como um dispositivo para compreender “[...] as memó-

11 A gravação resulta, em 1956, no lançamento do selo *Documentários da Bahia*, com o vinil *Vadiação*, de 78 rotações, com as faixas “Menino quem foi teu mestre e outros corridos” e “Panha laranja no chão Tico-Tico”.

rias gestuais do corpo-capoeira que revelam um saber corporal arquivado no corpo”:

A espacialidade dos seus desenhos projeta a imagem do recobrimento, a coexistência, o jogo de claro e escuro, denso e fluido, o engendramento das curvaturas do corpo e as mudanças contínuas de planos corporais. A imagem de espaços sem ponto fixo evidencia o prolongamento dos corpos em movimento contínuo com novas formas e favorece a iluminação constante de novas massas e matérias (Castro Júnior, 2012, p. 120-121).

Assim, se a imagem sem referência espacial contribuiu, em muitos dos trabalhos de Carybé, para reduzir as figuras representadas a este-reótipos, no que se refere aos seus desenhos da capoeira o espaço abstrato parece acentuar o sentido do movimento e da metamorfose dos corpos, em seus inúmeros desdobramentos e entrelaçamentos, bem como a dimensão ritualística que pauta a dinâmica da roda.

Figura 2 – Imagens desenhadas por Carybé no caderno *Jogo da capoeira*, nº 3, Coleção Recôncavo



Fonte: Carybé (1955).

É o que observamos na série *Jogo da capoeira*, iniciada com a imagem dos capoeiristas agachados, de cócoras, de frente para o berimbau, num misto de escuta, saudação e oração, para pedir licença e proteção aos ancestrais (primeira imagem da Figura 2). A única imagem que traz referência espacial é a que situa a roda, na qual um jogador “entra na tesoura” armada pelo outro, no barracão de Mestre Waldemar (segunda

imagem da Figura 2), que costumava organizar rodas aos domingos no Corta Braço, na Liberdade, bairro tradicionalmente de moradores negros, situado na periferia de Salvador.

No curta-metragem *Vadiação*, entretanto, a capoeira é filmada como um espetáculo – em estúdio, com luz, cenário e figuração, num palco com arquibancadas e plateia –, portanto distante do espaço vivo das ruas onde o jogo se afirma como prática urbana, cultura de rua de escravos de ganho que atuavam na região portuária ou no contexto da escravidão rural. Após os créditos iniciais sobre os desenhos de Carybé em cartelas acompanhadas pela música “Capoeira mata um”, de Jackson do Pandeiro, o filme apresenta um plano fechado de dois chapéus iluminados do alto, com o berimbau atravessando verticalmente o quadro, que vai se abrindo, até enquadrar os três chapéus dos tocadores, Zacarias Boa Morte, Traíra e Waldemar da Paixão, vistos inicialmente apenas pelos seus vultos, com dois berimbaus e um pandeiro no meio, fundo escuro, sobre os quais entram os letreiros, com o toque que prepara a entrada da música “Menino quem foi teu mestre”:

As levas africanas coagidas a trabalhar no Brasil no tempo da Colônia trouxeram de Angola uma luta ensaiada ao som dos cantos e instrumentos primitivos chamados berimbáus [sic]. A capoeira amplamente difundida, principalmente na Bahia, constitui-se como arma secreta entre os bambas e capadócios do tempo do Império. A violência dos golpes e quatro séculos de repressão policial fizeram-na evoluir na forma de uma estranha dança [sic] disfarçando a luta em vadiação...

Os letreiros explicativos, que permanecem enquanto os dois primeiros jogadores entram lateralmente, cada um de um lado, ocupando todo o quadro com os três tocadores ao centro, colocam a dimensão de luta no passado, privilegiando sua transformação numa “estranha dança”. A classificação dos berimbaus como instrumentos primitivos denun-

ciam também um olhar etnocêntrico sobre essa prática. A iluminação visa inicialmente o efeito estético de recortar as formas arredondadas dos chapéus, bem como ao de desenhar os corpos com a luz, remetendo à sua origem pictórica, com o fundo abstrato que inicialmente reproduz a ausência de referencial espacial dos desenhos de Carybé (Figura 3). Os berimbaus separados revelam, por sua vez, a montagem da cena, já que normalmente são tocados juntos. O cenário e a ambiência do teatro são revelados aos poucos.

Figura 3 – O fundo abstrato e a iluminação desenham os corpos em *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

A partir de então, o filme dedica-se a mostrar os corpos-capoeiras de grandes mestres que jogaram no barracão de Mestre Waldemar nos anos 1950, em Salvador. As inversões dão lugar ao dobrar-se e desdobrar-se dos corpos, que se reconfiguram a cada vez em novos gestos, a partir dos duelos entre os capoeiristas que entram e saem da roda. Nesse sentido, parece interessar a Robatto Filho, sobretudo, o movimento dos corpos e, por isso, a câmera torna-se, por vezes, participativa, assumindo o ponto de vista subjetivo de um capoeirista que entra e sai do jogo depois voltando à roda ou que, em pleno jogo, colocando-se rente ao chão ou próximo aos outros corpos, extrapola o quadro e é ameaçado por um golpe (Figura 4).

Figura 4 – A câmera subjetiva e rente ao chão no jogo entre os mestres Nagé e Traíra em *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

Figura 5 – Plano em *contra-plongée* de Mestre Nagé em *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotograma do filme.

Nesse sentido, a ênfase na performatividade dos corpos parece introduzir uma diferença, um intervalo entre representação e presença (Carlson, 2010; Zumthor, 2007), capaz de produzir uma interface entre o filme e o mundo dos trabalhadores de rua, dos carregadores e armazenadores, profissão de Mestre Nagé, principal capoeirista do filme, que trabalhava na feira de Água de Meninos, era de Ogum e morre em 21

de setembro de 1958, num domingo, dia das grandes rodas de capoeira da cidade, após ter lutado contra cinco homens na estação de trem de Simões Filho. Desaparecido da vida e da história dentro de um vagão de trem em movimento, onde foi colocado para chegar a um atendimento médico, Mestre Nagé representava nos anos 1950, segundo Frederico Abreu (2017), a figura do valentão, do capoeirista violento, bruto, que vinha sendo combatida por projetos definidos por ele como “moralizadores da capoeira”, como os de Bimba e Pastinha, que visavam seu reconhecimento e a legitimação social. Segundo manuscritos de Mestre Noronha (*apud* Abreu, 2017, p. 28): “O capoeirista deve ser muito educado, para ser apresentado nos altos meios sociais. Se foi valente, deixe esta vida que já se passou de lado (valentia). Devemos adquirir lastro de amizade. É o que devemos fazer”. No entanto,

No barracão do mestre Waldemar, localizado no bairro da Liberdade, o discípulo Nagé vivenciou, como agente, um rico processo civilizador, sem precisar excluir os parceiros, considerados maus e ruins. Naquele espaço, jogos altamente refinados, encantadores e admiráveis tinham vez; e moldou-se um padrão musical singular, ainda hoje reverenciado pelos grandes mestres do canto da capoeira. Com a comunidade da Liberdade, residente nas proximidades, se estabeleceu laços comunitários, e o barracão se tornou um centro de referência cultural e de diversão para os moradores do bairro (Abreu, 2017, p. 28).

O barracão de Mestre Waldemar, como ressaltou também Castro Júnior (2012), movimentou a vida local com uma atividade apreciada pela comunidade que, embora situada em bairro periférico, projetou sua importância para além dos seus limites geográficos, o que revela uma ação consciente no sentido de romper com estigmas sociais e raciais em torno da capoeira, sem, no entanto, romantizar ou excluir a contribuição dos chamados “valentes” e “capadócios” (termos pejorativos) na construção dessa arte-luta. Praticada no contexto de luta e tendo ganhado cada vez mais inserção social em feiras, nas folgas do trabalho e nas festas

populares, a prática se torna conhecida nacionalmente nos anos 1950 como o jogo da capoeira, no contexto da vadiação – ou seja, da brincadeira – e de sua promoção como atividade esportiva. Porém, capoeiristas como Nagé, com ficha criminal, que trabalhava carregando material de construção na feira de Água de Meninos – enseada de saveiros e local tradicional de rodas de capoeira – foram, segundo Abreu, propositadamente apagados ou esquecidos da memória da capoeira.

Figura 6 – Duelo entre Mestre Nagé e Mestre Curió Velho em *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

Ao analisar os jogos de Nagé no *curta-metragem*, de torso nu, descalço e com chapéu de vaqueiro, Fred Abreu observa que o filme exalta a força expressiva de seus gestos, de seu jogo alto e das “[...] grandes linhas curvas que ele lançava no espaço” (Rocha, 1958 *apud* Abreu, 2017, p. 29). Sobre o primeiro duelo, possivelmente com Mestre Bugalho¹², aponta o gosto pelo jogo duro, “pra valer”, mesmo quando de brincadeira. Na sucessão de lances com o Mestre Curió Velho, vestido de terno branco, chapéu e sapato social (como os antigos capoeiristas a passeio, que tinham como desafio entrar e sair da roda sem sujar os trajes), destaca a elegância e cadência dos movimentos e o jogo dos olhares, com os golpes percebidos

12 A única referência encontrada sobre esse capoeirista no filme *Vadiação* está em: Castro Júnior (2008).

e desarmados de parte a parte. Observa que, mesmo se tratando de uma encenação, o perigo parece rondar sempre o jogo, o que é deduzido pela “[...] troca de olhares entre os jogadores e pela concentração dos demais nos movimentos complexos que desenvolvem” (Figura 6). Com Mestre Traíra, seu perigoso parceiro não apenas no barracão de Mestre Walde-mar, mas também em Água de Meninos, chama a atenção para o jogo rápido e rasteiro, que imita a astúcia e a agilidade da cobra, apelido atribuído a muitos mestres. Entre a representação e a presença, portanto, esses corpos negros se constroem na luta, no jogo e na dança.

Se, como aponta Abreu, a redescoberta do filme *Vadiação*, projetado na academia de Mestre João Pequeno de Pastinha em 1983, possibilitará que ele conduza “[...] os primeiros longos passos da reativação da capoeira Angola”¹³, é a partir da análise do jogo de Mestre Nagé na mesma obra que o pesquisador, em seu último livro sobre a capoeira, propõe compreender o capoeirista turbulento e arruaceiro também como sujeito da história, como “[...] expressão voluntária de rebeldia e indignação” (Abreu, 2017, p. 37). Assim como os desenhos da capoeira realizados por Carybé, apropriados e reapropriados, como nota Castro Júnior (2012), por diversos grupos de capoeira como símbolo de sua prática, o filme de Robatto Filho teria se tornado, durante muito tempo, mais conhecido e estudado no âmbito das pesquisas sobre a capoeira e até mesmo da dança do que nos estudos de cinema.

A tensão entre os dois estilos de capoeira é incorporada ao filme: a Angola, que reivindica uma origem africana, assumida por Carybé e Robatto Filho, e a Regional, criada por Mestre Bimba, que considera essa prática como sendo originária do Brasil e, portanto, inserida dentro de um projeto de identidade nacional. Construído a partir de duplas de contrastes – branco e preto, luz e sombra, claro e escuro –, o curta-metragem conta também com dois cenários e momentos distintos,

13 “Em 1983, João assistindo pela primeira vez esse filme, projetado na sua academia, admirado com *ascenas* que assistia, proclamou publicamente, em alto e bom som, ser aquela capoeira vista na tela a que desejava ver seus alunos jogar”, afirma Frederico José de Abreu, em seu livro *Nagé: o homem que lutou capoeira até morrer* (2017, p. 111). De acordo com ele, através da reprodução doméstica, o filme se tornou uma “ferramenta/bússola para os rumos que a capoeira tomou a partir dos anos 80 do século passado”.

que se confundem pelo embaralhamento, desde os créditos, entre os “jogadores de Waldemar” e os “tocadores de Mestre Bimba”.

Na primeira parte, o cenário – montado no antigo cinema e teatro Guarani¹⁴ – remete ao contexto dos capoeiristas de rua, do cais do porto, com os mestres Zacarias, Traíra e Waldemar tocando cenicamente os berimbaus e o pandeiro, já que a trilha foi gravada anteriormente, com o grupo de tocadores de Mestre Bimba, que aparecem na segunda parte do filme. Nesse primeiro momento, o foco está nos jogadores que frequentavam o barracão de Mestre Waldemar, que reencenam para a câmera a condição dos jogos nas rodas domingueiras de vadiação ou realizadas no ambiente de trabalho.

No segundo momento surgem Mestre Bimba, seu filho Crispim e Rosendo, que tocam cenicamente os berimbaus e o pandeiro na trilha, além do público que acompanha, sorri e interage a partir de uma arquibancada, junto aos tocadores. O cenário do jogo também muda, tendo sido construída uma parede branca com fundo preto, que cria linhas geométricas no espaço e não esconde sua condição encenada. Nesses jogos, dos quais também participa Mestre Traíra, às vezes em cenas montadas com o trio anterior de tocadores, em que ele aparece ao mesmo tempo como tocador e jogador, o jogo parece mais ambivalente. O ambiente torna-se visivelmente mais social e os jogos são filmados de forma mais distante até que a câmera se retira da roda com um *travelling* para trás, semelhante ao inicial, quando os corpos aparecem lentamente no quadro (Figura 7).

Figura 7 – Mestre Bimba e seu grupo em novo cenário em *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme.

14 Conferir: Perfil “Mestre Bimba, o criador da capoeira regional”, curta-metragem *Vadiação* (1954), em: <https://www.facebook.com/MestreBimbaCapoeiraRegional/videos/10151225366112764/>; Ver também: <http://velhosmestres.com/br/waldemar-1954>.

Assim, observamos que, se a encenação da capoeira como espetáculo pode ser interpretada como uma forma de “dignificá-la” para uma elite, afastando sua carga de ameaça e periculosidade ligada à cultura das ruas, sua força política persiste pela transversalidade entre sua prática social e cultural, seu caráter de luta e dança, e por uma memória que está inscrita e se atualiza nos corpos dos capoeiristas e na dimensão ritualística do jogo. O filme resiste, portanto, à sua apropriação pelo discurso da baianidade, que será uma marca da geração à qual pertenceu Robatto Filho, amigo pessoal de Carybé, quem possivelmente imprime ao curta-metragem a perspectiva subjetivada da câmera, possibilitada não apenas pela sua experiência com a capoeira, mas também com o cinema. Tendo conhecido Mestre Bimba ainda em 1938, quando esteve em Salvador pela primeira vez como correspondente do jornal argentino *Pregón*, Carybé tocava pandeiro e berimbau, era um frequentador assíduo das rodas no barracão de Mestre Waldemar, próximo à Escola Parque (Centro Popular de Educação Carneiro Ribeiro), onde fez seu primeiro mural em uma obra pública na capital baiana, ao longo do ano de 1951. Após esse período, volta para a Argentina e de lá vai para São Paulo, onde faz os 600 desenhos do *storyboard* do filme *O cangaceiro* (1953), a convite do diretor Lima Barreto. Instala-se definitivamente na Bahia em 1953, exatamente quando realiza, com Robatto Filho, *Vadiação*.

Outrossim, o curta-metragem parece incorporar, em sua própria forma, as tensões entre modernidade e (re)africanização a partir da relação de inter e transdisciplinaridade entre os traços de Carybé matizados por sua vivência no universo popular afro-baiano de Salvador, a *performance*, a câmera de Robatto Filho e a memória corporal desses grandes mestres da capoeira organizados em torno do barracão de Mestre Waldemar e do projeto nacionalista de Mestre Bimba. Em que pese o desejo de conciliação que parece guiar o embaralhamento entre aspectos de uma prática e de outra, suas diferenças resistem e tensionam a construção espaço-temporal do curta-metragem, que se nutre da imagem pictórica – uma imagem que busca o sentido do movimento – para construir um roteiro de atitudes, posturas e gestos da capoeira Angola,

atualizados pela câmera, a serviço dos corpos de sujeitos históricos afro-descendentes em jogo, luta, dança.

Ao analisar as relações entre imagem e tempo, que se desdobram, por sua vez, na relação entre tempo e história, Didi-Huberman (2015, p. 30) observa que “[...] as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história”. Chamando a atenção para a multitemporalidade das imagens e dos objetos da história da arte, Didi-Huberman propõe pensar, a partir da obra do historiador da arte e teórico alemão Carl Einstein¹⁵, uma articulação entre estética e antropologia para compreender a experiência como um componente da própria forma. Nesse sentido, singularidades formais dos objetos artísticos só poderiam ser pensadas como sintomas em relação aos seus vínculos históricos-sociais.

Partindo dessa sugestão, uma imagem nos chama a atenção: ao sair de sua posição na roda para entrar no jogo, Mestre Curió Velho deixa surgir, na superfície do filme, os bastidores de sua realização, em que um homem branco vestido socialmente e outro negro, de calção e camiseta, aparecem conversando e fumando cigarros. Não é apenas a dimensão extremamente controlada do quadro e da luz das cenas imediatamente anteriores (ainda que, vez por outra, denunciadas por um tocador que olha para a câmera) que se desmonta a partir do momento em que o curta-metragem dá lugar às entradas e saídas dos jogadores na roda, é também a natureza das relações e da própria representação que são colocadas em jogo.

Castro Júnior (2012) observa que, nos movimentos de inversões corporais e dobras do corpo da capoeira, há o risco e o prazer de desafiar não apenas a lei da gravidade, mas também a ordem das coisas, incluindo as formas de opressão social e racial. Dessa maneira, destaca o

15 Autor do livro célebre *Negerplastik* (1915), no qual aproxima a tridimensionalidade das esculturas africanas à desconstrução espaço-temporal das pinturas cubistas, Carl Einstein é o primeiro historiador da arte a atribuir um caráter artístico às esculturas africanas, questionando tanto o etnocentrismo por trás da noção de primitivismo quanto o conceito de autonomia da arte na modernidade.

sentido de “[...] jogar com o outro, mesmo na ‘quebra do outro’, ou seja, na colocação de problemas para o outro” (Castro Júnior, 2012, p. 128). Há aqui, nos parece, também um conjunto de questões postas, como aponta Comolli (2008), ao documentário e à *mise-en-scène* cinematográfica de forma mais ampla. Afinal, não seria esse um desafio análogo ao de “filmar com o outro”? Quais os sentidos implicados na relação entre quem filma e quem é filmado? Como o não visível se coloca como condição e sentido do visível? No confronto entre o corpo individual e o corpo social, quem fala? Quem age? Em qual história? Segundo quais relações de força? Em qual posição de poder?

São questões que ganharão contornos vitais – e também traumáticos no que se refere não apenas à exposição dos conflitos raciais, mas também de classe, gênero, território e sexualidade – nos processos artísticos que conduzirão a uma renovação mais ampla das diversas linguagens artísticas na Bahia – incluindo o cinema – entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, quando diferentes perspectivas do moderno, do popular, do nacional, da arte e das culturas de matriz africana estarão em disputa. O nosso argumento é que os filmes realizados nesse momento irão se constituir em relação e, ao mesmo tempo, em tensão – por vezes, em oposição – com a perspectiva romântico-mestiça que pautou a construção hegemônica do modernismo artístico na Bahia, tendo em vista não somente os modos de encenação e a relação entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados, mas também a ação, agência ou “atividade consciente” afrodescendente. Assim, tais produções incorporam em sua própria forma as tensões entre os diferentes projetos de modernização baseados na construção de uma identidade nacional e regional, ancorada na mestiçagem, e o processo de (re)africanização da cidade, caracterizada pela reivindicação do reconhecimento das identidades de matriz africana.

Dessa maneira, em que pese o fato de que será apenas nos anos 1970, no contexto da reafirmatização de Salvador e das lutas antirracistas no país, que será possível falar de um cinema de autoria negra e afrocentrado, com uma reconquista das imagens e do imaginário colonial/moderno por sujeitos afrodescendentes que buscam afirmar-

-se também como sujeitos do olhar e da construção de suas próprias narrativas, o nosso intuito é apontar para as estratégias de resistências e (re)existências de sujeitos afrodiaspóricos frente às imagens de subalternidade racial da negritude produzidas no contexto de modernização urbana e cultural da cidade de Salvador. Nesse sentido, a questão racial parece emergir, na própria tessitura dos filmes, como um sintoma que atravessa e coloca em crise o universo de experiências no âmbito das artes e do cinema modernos.

Referências

ABREU, F. J. *Nagé: o homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Barabô, 2017.

AGUIAR, J. B. *O corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARBOSA, J. M. N. Imagens de Salvador, por Pierre Verger, na revista O Cruzeiro. *Cadernos do MAV – EBA – UFBA*, Salvador, ano 4, n. 4, p. 29-42, 2007.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

CARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CARYBÉ. *Coleção Recôncavo*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955. (Desenhos de Carybé). 10 volumes da série encadernados em tomo único.

CASTRO JÚNIOR, L. V. A arte-capoeira: nas imagens do “Capeta Carybé”. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, n. 44, p. 115-140, 2012. (Diásporas).

CASTRO JÚNIOR, L. V. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

- CATÁLOGO: “10 anos de filmes sobre arte”. *Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, setembro/outubro 1955. Disponível na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).
- COIMBRA, A. L. C. *Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- COMOLLI, J. -L. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Humanitas).
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Novam e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. (Humanitas).
- FERREIRA, A. H. N. *Além dos baianos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- MACIEL, N. D. G. A presença das culturas negras na arte moderna em Salvador e o discurso de baianidade. *Revista Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 209-227, 2016.
- MELO, I. F. C. Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia. In: NOGUEIRA, C. (org.). *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos*. Salvador: Edufba, 2020. p. 448-456.
- NOGUEIRA, C. *Cinema, artes e cultura da vida: Bahia, 1950-1970*. 2018. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- NOGUEIRA, C. (org.). *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos*. Salvador: Edufba, 2020.
- PEDROSA, A.; TOLEDO, T. Modernismos afro-atlânticos. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018. v.1, p. 314-315. Catálogo.
- PINHO, O. “A Bahia no fundamental”: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 109-120, 1998.
- PINHO, O. *O mundo negro: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador*. Curitiba: Ed. Progressiva, 2010.

SETARO, A.; UMBERTO DIAS, J. *Alexandre Robatto, Filho*: pioneiro do cinema baiano. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

SILVA, V. G. Artes do Axé: o sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. *Ponto Urbe* – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-57, 2012.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sueely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Memória e cineclubismo baiano na década de 1950

VERUSKA ANACIREMA SANTOS DA SILVA

A abrangência sócio-histórica do cinema, tanto por sua força cultural quanto por seu poderio econômico, tem colocado, ao longo da sua existência, as mais diversas questões para os campos do conhecimento dedicados a entender as muitas faces dessa expressão artística. Uma dessas faces está situada no potencial de formação cultural das atividades relacionadas ao consumo e à produção de filmes, ou seja, na capacidade que a experiência do cinema tem em disparar processos de aprendizado que, uma vez incorporados, passam a permear a trajetória de vida de muitos indivíduos. Entre as diversas possibilidades de experiência de formação cultural dispostas no âmbito do cinema está o cineclubismo, prática de fruição regular da sétima arte que, ao propiciar a circulação de saberes, fazeres e sentidos entretidos por meio dos filmes, se estabelece como uma matriz de pensamento sobre a sociedade.

A história do cinema mundial reserva um capítulo à parte ao cineclubismo. Estudiosos do movimento cineclubista afirmam que tal prática social foi constituída, ao longo do tempo e em diversos países, em espaços coletivos de caráter político, cultural e pedagógico, com impactos importantes na formação de muitas pessoas ao aliar fruição, pesquisa e debate. Segundo Matela (2008, p. 13),

[...] os cineclubes configuraram-se sempre como um espaço plural. Embora com uma estrutura básica – passar um filme e depois realizar o debate – cada cineclubista tinha a sua especificidade. Primeiro pela sua localização – igreja, escola, universidade, curso de línguas, associação de bairros, entre outros. Segundo, pela sua dinâmica interna que incluía, além da programação que estava vinculada à possibilidade de acesso aos filmes e aos interesses de seus membros, muitas vezes contraditórios, a produção de materiais sobre os filmes e os cinemas.

A intenção deste capítulo é refletir sobre o cineclubismo enquanto prática social, um lugar de conhecimento na sociedade, que põe em funcionamento determinadas condições de produção, consumo e transmissão de saberes. Trata-se, então, de privilegiar certa perspectiva que considera as vivências do cinema como um “estilo cognitivo” com papel fundamental na formação de possibilidades específicas de conhecer e viver no mundo (Barbosa, 2009). Tais possibilidades estão profundamente tramadas com os movimentos sócio-históricos e com as formas de organização dos grupos em um dado tempo-espaço. Por isso, trazemos aqui uma experiência cineclubista ocorrida na Bahia, nos anos 1950, que marcou uma geração de cineastas, críticos e produtores, cujas trajetórias são fundamentais para a história do cinema baiano. Nesse particular contexto sócio-histórico, cineclubistas de distintas gerações encontraram no cinema a possibilidade de sentir e compreender o mundo a sua volta e, a partir das mediações propiciadas pela imagem em movimento, significaram e ressignificaram saberes e fazeres que conformaram visões de mundo e estilos de vida.

O esforço de reflexão sobre a experiência cineclubista aqui elencada, empenhado principalmente a partir dos depoimentos de um grupo de cineclubistas, tem como norte os estudos da memória enquanto abordagem multimodal, ou seja, necessariamente constituída pelas contribuições de muitos campos de conhecimento (Farias, 2008). Nessa visada, a memória está situada tanto nos objetos tradicionais – documentos, monumentos, rituais etc. – quanto nos planos afetivos e valorativos dos indivíduos, nos saberes e dizeres que produzem narrativas e conectam

pessoas e gerações, estando estas, dessa forma, na condição de criar e manter imagens de mundo que doam sentido às diversas tramas sociais.

Cineclubismo em Salvador nos anos 1950

Entender a dinâmica do cineclubismo baiano em meados do século XX exige que façamos uma breve análise do momento histórico da capital da Bahia nos anos 1950. Naquela década, Salvador era considerada uma província, apesar de seus 400 mil habitantes. Considerada “[...] uma cidade de uma rua só, como diziam os jornais da época” (Carvalho, 1999, p. 50), a capital baiana estava situada, de um lado, a meio caminho de seu passado colonial e da estrutura socioeconômica dele advinda e, do outro lado, dos desafios impostos pelos processos modernizadores postos em marcha no cenário nacional. A década de 1950 passou a ser vista como uma espécie de marca divisória entre o antigo e o moderno, entre a estagnação e o dinamismo. Um conjunto de mudanças econômicas e socioculturais, capitaneado pela esfera estatal em concerto com setores das elites conservadoras e das classes médias urbanas, firmou-se como esforço no sentido de romper com o marasmo e contribuir com o desenvolvimento econômico e social do estado da Bahia.

Para Oliveira (*apud* Aragão, 1999, p. 42), “[...] é efetivamente a década de 50 que se constitui, em termos regionais, numa fronteira nítida entre uma etapa dita ‘imobilista’ e a retomada das expectativas, no que tange a novas alternativas”. A fundação de órgãos institucionais voltados ao planejamento de novos empreendimentos econômicos, a instalação de indústrias em Salvador e nas vizinhas cidades do Recôncavo, a construção de obras importantes como o Fórum Ruy Barbosa e o Estádio da Fonte Nova e a ampliação da orla marítima no sentido norte da cidade são exemplos da formação de um cenário socioeconômico que parecia corresponder à vontade de modernização da cidade.

Na mesma trilha de modernização, os campos da educação e da cultura em Salvador também viviam uma efervescência durante os anos 1950. A intensa movimentação cultural do período faz pensar que foi pelo viés da cultura, mais do que propriamente por meio de empreen-

dimentos econômicos, que a ideia de moderno ganhou densidade na configuração sócio-histórica da cidade, conectando o tema do desenvolvimento às expressões lúdico-artísticas no instante em que se criavam novos circuitos de produção e consumo de bens simbólicos. Nesse contexto, tiveram papel importante educadores, profissionais liberais, artistas, estudantes e intelectuais, ou seja, agentes interessados em perceber e elaborar os sentidos em circulação nos diferentes estratos da sociedade e, nesse movimento, significar e ressignificar práticas e discursos pautados por desejos de inovação.

Algumas iniciativas no terreno da educação parecem ter sido a ponta de lança para novos processos de significação nas condições sócio-históricas de Salvador à época. Segundo Rubim (1999), a virada modernista na Bahia deve sua inauguração à gestão do educador Anísio Teixeira à frente da Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia, responsável, entre outras coisas, pela implantação da icônica Escola Parque (Centro Popular de Educação Carneiro Ribeiro), protótipo de educação integral; às criações artísticas em torno dos cursos de Teatro, Dança e dos Seminários Livres de Música fundados na Universidade da Bahia; à circulação de jornais, suplementos literários, revistas estudantis e à fundação do Clube de Cinema da Bahia – espaço que “[...] tem papel fundante na decisão de uma complexa e plural cultura cinematográfica, abrindo espaço relevante entre o hegemônico cinema hollywoodiano e o louvado realismo socialista” (Rubim, 1999, p. 67).

É no Clube de Cinema da Bahia que vamos encontrar alguns dos pilares do circuito cinematográfico baiano, a exemplo de Rex Schindler, Hamilton Correia, Guido Araújo, Roque Araújo, Glauber Rocha e Orlando Senna. As trajetórias desses indivíduos, guardadas suas particularidades, têm lugar fundamental nas narrativas sobre o cinema da Bahia, como diretores, produtores, técnicos, críticos ou dirigentes de cineclubes. Ao agrupar pessoas não apenas para assistir a filmes, mas também para realizar a leitura crítica das obras cinematográficas e debater sobre elas, o cineclubes colocou em funcionamento uma vivência moderna da sétima arte no mesmo instante em que a cidade integrava-se à modernidade almejada pela sociedade local ou, pelo menos, aos grupos cujas iniciativas pretendiam fazer o progresso urbano-indus-

trial chegar à cidade. Os dirigentes e sócios do cineclube baiano pareciam compartilhar de uma espécie de crença no potencial civilizador do cinema, sendo este capaz de contribuir com o processo de modernização então em andamento em Salvador.

Uma vivência moderna do cinema

É sabido que o cinema era uma atividade presente em Salvador desde o final do século XIX (Boccanera Júnior, 2007). Mas por que, então, a existência de uma rede de salas de cinema não era suficiente para que tal expressão lúdico-artística dialogasse com a ideia de moderno até que se apresentasse com relevância na década de 1950? Segundo Aumont (2008), o fato de o cinema ter sido considerado uma entre tantas invenções do mundo moderno não garante por si só sua modernidade. Uma máquina, um invento, uma novidade de qualquer ordem podem até ser considerados modernos, mas tão logo sejam substituídos por outra máquina, outro invento, outra novidade, sua obsolescência está dada. A técnica em si está fadada ao envelhecimento, incluindo o cinematógrafo e os espetáculos de projeções imagéticas.

O que, na trilha do pensamento de Aumont, qualifica o cinema como uma experiência moderna é o seu desejo de ser contemporâneo, de aderir ao seu tempo e de esclarecê-lo; de acompanhar uma fé no progresso; de dobrar-se sobre si mesmo e favorecer formas de reflexão tanto sobre a arte das imagens em movimento quanto sobre outros processos em funcionamento na sociedade; em síntese, o cinema é considerado moderno quando tem a capacidade de portar e refletir a sensibilidade do momento. Ainda nessa mesma visada teórica, o cinema torna-se moderno no instante em que encontra os meios para vivenciar uma consciência histórica ou ainda para articular arte, política e gosto. É quando a prática cinematográfica inscrita tanto no ato de assistir quanto no de realizar filmes torna-se ciente de si mesma, auto-crítica, meio de expressão do pensamento não só sobre a sétima arte, mas sobre a sociedade em geral.

O que podemos reter dessa análise para pensar a importância do Clube de Cinema da Bahia e suas dinâmicas em Salvador nos anos 1950? Pensamos que, embora a prática de ver filmes fosse comum na cidade no período que abordamos, ela só assumiu uma dimensão moderna no momento em que as condições de possibilidade instauradas com o período de efervescência cultural e educacional favoreceram a abertura das pessoas interessadas na sétima arte para novas relações com o mundo das imagens em movimento, disparando novos usos e novas sensibilidades e favorecendo a difusão, em maior escala, de comportamentos conectados com a compreensão de que a cidade estava vivendo um momento singular. O cinema, finalmente, parece ter encontrado sua modernidade cultural na urbe soteropolitana no amplo movimento que o conectava aos esforços de renovação situados no campo da educação e da ciência e às expressões lúdico-artísticas que começavam a assumir funções, contornos e utilidades diferenciadas em Salvador.

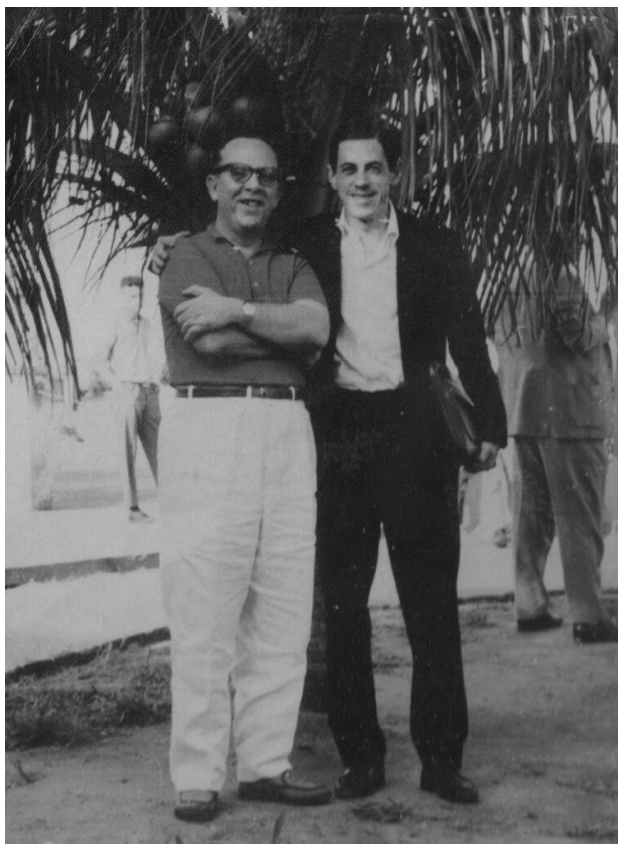
Cineclubismo e formação cultural

Fundado em 27 de junho de 1950, por iniciativa do advogado e crítico de cinema Walter da Silveira e do juiz Carlos Coqueijo Costa, o Clube de Cinema da Bahia é referência fundamental para os estudos sobre cinema baiano. Criado segundo o modelo cineclubista francês, nos objetivos divulgados pela entidade chama a atenção a articulação entre cinema e formação cultural.

O Clube de Cinema da Bahia propunha-se a ser uma associação de cultura cinematográfica, mantida por contribuições mensais do seu quadro de sócios, cujos objetivos principais eram: projetar filmes de valor artístico; organizar uma biblioteca especializada; construir uma filmoteca; promover cursos, debates e conferências; e, ainda, publicar um periódico (Carvalho, 1999, p. 177).

A sessão inaugural do Clube foi realizada no auditório da Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia e, de acordo com Aragão (1999), sua instauração contou com o estímulo do então secretário, Anísio Teixeira, que esteve presente na primeira sessão do cineclube. Podemos especular que o apoio do já ilustre educador – figura central de vários projetos e realizações nos âmbitos da educação, da ciência e da cultura – demonstra o seu reconhecimento à importância do cinema enquanto um meio de formação cultural e educacional, preocupado que estava em realizar ações que melhorassem a educação e a cultura na Bahia.

Figura 1 – Walter da Silveira e Carlos Coqueijo Costa, fundadores do Clube de Cinema da Bahia



Fonte: Acervo Walter da Silveira – Associação Bahiana de Imprensa.

A fundação do Clube parece ter chamado a atenção de vários setores da sociedade soteropolitana, sobretudo dos círculos intelectuais e artísticos, identificados às elites baianas. Encontramos, por exemplo, uma notícia sobre o acontecimento publicada no jornal *A Tarde*, com o título “Atividades do Clube de Cinema da Bahia”:

Como estava anunciado, realizaram-se as eleições para a primeira Diretoria e Conselho Técnico do Clube de Cinema da Bahia, associação recentemente fundada, que já conta com quase duas centenas de sócios. As eleições deram os seguintes resultados: presidente, Sr. Carlos Coqueijo Costa; vice-presidente, jornalista Odorico Tavares; 1º secretário, José Martins Catarino; 2º secretário, jornalista Heron Alencar; tesoureiro, Sandoval Sena. Conselho Técnico: Valter [sic] da Silveira, Adroaldo Ribeiro Costa e Barbosa Romeu. Antes de encerrar a sessão, usou da palavra o sr. Carlos Coqueijo para agradecer a escolha de seu nome para presidente do aludido clube. Também o Sr. Valter da Silveira expressou sua satisfação em ver realizado o CCB. O Clube de Cinema está tomando todas as providências para, ainda este mês, iniciar seus espetáculos com a exibição de um grande filme. Para isso, já entrou em entendimentos com o secretário de Educação, que gentilmente cedeu ao Clube o auditório da Secretaria e os aparelhos de cinema ali existentes (Atividades [...], 1950, p. 2).

A fundação do cineclube baiano foi antecedida por várias tentativas fracassadas, conforme relata Walter:

Seus fundadores – este cronista e o juiz Carlos Coqueijo Costa – não acreditavam num êxito inicial: várias tentativas de fundação tinham fracassado, quase os desesperando. Entretanto, desde a noite de inauguração, no auditório da Secretaria de Educação e Saúde, a vitória marcou a existência do Clube, poucas sociedades devendo ter surgido com a força de seu nascimento (Silveira, 2006d, p. 287).

A revelação de Walter da Silveira sobre as tentativas antes fracassadas de fundar um cineclubes em Salvador parece reforçar a compreensão de que a cidade vivenciou, durante a década de 1950, uma conjuntura que criou as condições de possibilidade para a existência de novas experiências lúdico-artísticas, algo que deve ter contribuído para a sensação de algumas parcelas da sociedade da época de que a Bahia poderia sair do ostracismo em que se encontrava. Nesse sentido, o Clube de Cinema da Bahia integrava-se a uma trama discursiva pautada no desejo de fazer avançar o patamar de educação e cultura dos baianos por meio do acesso e do uso de bens culturais. No caso da experiência do cinema, isso seria possível a partir da exibição de obras cinematográficas consideradas de alto valor cultural, pois, segundo Carlos Coqueijo Costa (*apud* Silveira, 2006d, p. 259), esta era uma das novidades do cineclubes, uma vez que “[...] não se conhecia [filmes de arte] na Bahia”. A exibição de obras de vanguarda e de cinematografias que não as norte-americanas apresentou novas possibilidades de fruição do cinema. Autores como Lisboa (2007) entendem que está justamente nessa prática a própria condição para o aparecimento do cinema moderno em vários países da América Latina, ao aliar exibição de filmes com estratégias de formação do olhar.

Trajetórias no Clube de Cinema da Bahia

Entre os frequentadores da primeira sessão do Clube de Cinema da Bahia estavam Hamilton Correia e Guido Araújo. O primeiro foi um dos mais importantes críticos cinematográficos da Bahia e possuidor da maior coleção de cartazes de filmes existente no estado. Já Guido Araújo foi uma personalidade bastante atuante em diversas atividades ligadas ao cinema e, entre outras ações, foi criador e diretor da Jornada de Cinema da Bahia. Tanto um quanto outro portavam lembranças significativas de suas experiências no Clube de Cinema, possibilitando entrever os diversos aprendizados possíveis naquele espaço. As reminiscências acionadas por esses indivíduos sobre suas vivências no Clube indicam que as sessões de exibição seguidas de debates foram capazes de promover

uma espécie de aprendizado criativo que lhes possibilitou a capacidade de experimentar e participar do mundo de forma significativa.

Aos 20 anos de idade, Hamilton Correia assistiu à primeira sessão do Clube de Cinema e, desde aí, foi um frequentador assíduo, ao ponto de, em função da paixão pela sétima arte e pelo tipo de atividade que era promovido ali, tornar-se uma das figuras centrais do cineclube. O impacto das atividades do Clube no desenvolvimento de seu gosto pelo cinema, em uma fase em que Hamilton chegava à vida adulta, é reconhecido por ele quando diz: “*O Clube de Cinema foi um espaço de formação de toda uma geração*”¹. Para Hamilton, isso se devia ao fato de as exibições de filmes serem acompanhadas por debates intensos, algo que, na sua experiência, resultou em um olhar cada vez mais apurado para as obras cinematográficas e um desprezo em relação aos filmes ditos comerciais, principalmente aqueles produzidos pela indústria norte-americana.

Guido Araújo também afirmou que, apesar do gosto pelo cinema já adquirido por ele no colégio católico em que estudou, foi no Clube de Cinema da Bahia que ele aprendeu “verdadeiramente as coisas do cinema”² (Silva, 2010, p. 76). Assim como Hamilton, ele estava na sessão inaugural do Clube, ocasião em que contava com 17 anos de idade. Guido destaca o ineditismo das ações cinematográficas realizadas pelo cineclube: “A realidade é a seguinte: pela primeira vez na Bahia o cinema, não o cinema hollywoodiano, o cinema comercial, mas sim o cinema sério, o cinema como arte, chegava aqui, e isso não foi uma coisa por acaso, é lógico que foi fundamental esse interesse do Walter da Silveira pelo cinema”³ (Silva, 2010, p. 77).

O Clube de Cinema foi decisivo para a formação de um gosto diferenciado pela sétima arte, principalmente por exhibir filmes que não chegavam ao circuito comercial soteropolitano. A relação dos cineastas cujas obras foram exibidas no cineclube, aliás, costuma ser um tema frequente nos estudos publicados sobre a ação de Walter da Silveira,

1 Entrevista concedida à pesquisadora Raquel Costa Santos em 4 de agosto de 2008.

2 Entrevista concedida à pesquisadora Veruska Anacirema Santos da Silva em 11 de março de 2009.

3 Entrevista concedida à pesquisadora Veruska Anacirema Santos da Silva em 11 de março de 2009.

como a de reforçar seu caráter distintivo com relação a outros espaços de exibição da cidade e os impactos produzidos pelos filmes de arte sobre seus jovens espectadores. O Clube permitiu aos cinéfilos assistirem aos clássicos de Jean Cocteau, René Clair e Charles Chaplin, dos expressionistas alemães (Friedrich Murnau, Robert Wiene, Georg Pabst, Ernst Lubitsch, Fritz Lang) e de cineastas britânicos e soviéticos (com destaque para os filmes de Serguei Eisenstein). No cineclubes, os frequentadores também puderam ver os filmes dos jovens realizadores franceses que estavam fazendo

[...] o mundo vibrar em debates, aplausos, vaias, polêmicas radicais ou simplesmente discussões legais. Eram eles, segundo o crítico Orlando Senna, Alain Resnais, François Truffaut, Roger Vadim, Louis Malle e Claude Chabrol, citando aqui apenas os mais conhecidos (Carvalho, 1999, p. 178).

Para Guido Araújo e outros sócios do Clube, havia uma distinção entre os considerados filmes sérios – filmes de arte ou de autor, realizados principalmente em países europeus – e aqueles ditos comerciais, que ele e seus companheiros identificavam principalmente com o cinema produzido em Hollywood e a chanchada nacional. Os filmes de arte ou de autor, na opinião de Guido Araújo, favoreciam uma formação cinematográfica sofisticada e com capacidade para fazer refletir sobre os problemas da sociedade. Na prática, ao exibir diversas cinematografias, ampliando as oportunidades de novos olhares sobre narrativas e linguagens fílmicas, o Clube de Cinema da Bahia possibilitou um aprendizado sensível que deu a seus jovens frequentadores as condições para apreciar filmes considerados de vanguarda, para tecer comentários sobre tais filmes por meio de críticas ou ainda para expressar opiniões acerca de temas gerais da cultura e da política, participando, então, da formação geral dos agentes.

O surgimento do Clube de Cinema da Bahia pra nós, pra minha geração, pra geração do Glauber, foi realmente uma escola, nós começamos a, de fato, amar o cinema, a ter

interesse pelo bom cinema a partir daí, porque, naquela época, o Walter não só trazia os bons filmes, mas sempre fazia debates. Então isso foi realmente fundamental⁴ (Silva, 2010, p. 79).

Por causa de depoimentos como esses é que o Clube de Cinema da Bahia comparece, no imaginário artístico-intelectual, como um ambiente “[...] didático, uma escola de primeiras letras, uma universidade aberta” (Rocha, 1996, p. 67), no que dizia respeito à sétima arte em Salvador. A singularidade desse espaço cultural pode ser realçada, por exemplo, pelas observações crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes. Em artigo publicado no jornal *O Estado de S.Paulo* em 24 de novembro de 1962, intitulado “Calor da Bahia”, Paulo Emílio aponta para uma ambiência específica encontrada em Salvador nessa época aliando formação cultural e produção cinematográfica, com destaque para Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia (Gusmão, 2008). Segundo Carvalho (1999), o Clube de Cinema integrava-se aos diversos movimentos culturais que agitavam Salvador a partir dos anos 1950, reproduzindo o clima de “anos dourados” constituído pelas ações da política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek e pelas novas expressões e sociabilidades em circulação na capital baiana.

Outro nome importante do cinema baiano que teve sua formação cultural influenciada pelo Clube de Cinema foi o produtor Rex Schindler. Ele esteve presente na primeira sessão do Clube e, “[...] silenciosamente, foi durante anos e anos um dos sócios mais presentes às exibições e conferências promovidas pelo CCB” (Rocha, 2003, p. 153). Médico de formação, jovem empresário do ramo da construção civil e já tendo passado por experiências marcantes, como a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a frequência regular às sessões do Clube e o encantamento pela sétima arte o tornaram um dos mais importantes produtores de cinema da Bahia, tendo investido em filmes como *Barravento* (1960-1962), *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962). Parte do dinheiro investido

4 Entrevista concedida às pesquisadoras Veruska Anacirema Santos da Silva e Raquel Costa Santos em 8 de outubro de 2008.

nessas produções foi obtida na venda dos apartamentos de dois prédios que construía (Gomes, 1997, p. 83). O próprio Walter da Silveira destacou que, assistindo aos filmes no cineclube, Rex Schindler aprendeu a valorizá-los e, fazendo filmes, parecia viver uma espécie de “aprendizagem temática” (*apud* Silveira, 2006b), ou seja, um aprendizado dos estilos e das possibilidades de realizar filmes. “*Foi com o cinema que aprendi a ver a realidade*”, afirmou Schindler⁵. No início dos anos 1960, ele participou da produção cinematográfica que caracteriza o Ciclo Baiano de Cinema, ao lado de Glauber Rocha, Roberto Pires e Braga Neto.

Roque Araújo – produtor, realizador e técnico – mergulhou avidamente na ambiência cinematográfica constituída nos anos 1950 em Salvador, especialmente no Clube de Cinema da Bahia, onde afirma ter obtido aprendizados fundamentais para o exercício de atividades profissionais ligadas ao cinema que executou ao longo da vida, como iluminação, edição e, mais tarde, produção e direção. Roque destacou que, ao assistir a um filme, não prestava atenção apenas no enredo da obra, mas também nas técnicas utilizadas para filmar uma cena e obter um determinado ângulo ou uma fotografia.

*O Clube de Cinema foi o começo para todo mundo e era ali que a gente criava inspiração para ver filmes que estavam sendo feitos em outros países. Eu aprendi como fazer cinema assistindo filme. Eu ia ver um filme não era para ver a história em si, eu ia ver como aquela cena foi feita. Você aprende vendo outros trabalhos e aí você tenta fazer diferente*⁶.

Glauber Rocha também foi influenciado pelo Clube de Cinema da Bahia. A partir de 1954, com 15 anos de idade, ele passou a frequentar ativamente o cineclube. As atividades do espaço e as críticas cinematográficas produzidas por Walter da Silveira tiveram impactos importantes no aprendizado cinematográfico de Glauber Rocha, que declarou: “Lendo Walter da Silveira descobri o cinema internacional segundo sua

5 Entrevista concedida à pesquisadora Veruska Anacirema Santos da Silva em 15 de outubro de 2008.

6 Entrevista concedida à pesquisadora Veruska Anacirema Santos da Silva em 14 de outubro de 2008.

economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia” (apud Carvalho, 1999, p. 183). Foi também no Clube de Cinema que Glauber aprendeu história do cinema. O próprio Walter comentou, em referência à realização do primeiro curta-metragem de Glauber, *Pátio* (1959), que “[...] sem dúvida, o adolescente deixara-se impressionar pelo Jean Cocteau de *Le sang d’un poète* [O sangue de um poeta], visto no Clube de Cinema da Bahia, que tanto frequentava” (Silveira, 2006b, p. 327).

Datam ainda dessa época e da frequência regular ao cineclubes baiano os vínculos das *performances* artísticas de Glauber com o cinema de Eisenstein, a *Nouvelle Vague* e os escritos críticos dos *Cahiers du Cinéma* (Risério, 1995). No texto de encerramento da coluna social que o cineasta, juntamente com Helena Ignez e Paulo Gil Soares, editava no *Diário de Notícias*, no dia 27 de fevereiro de 1960, ele relacionava os nomes mais expressivos da cidade da Bahia. Entre eles, estava Walter da Silveira, que era para Glauber e seus companheiros, a despeito de todos os dilemas e tensões que pudessem existir entre eles, o mais respeitável entre os intelectuais do período, que tanto contribuiu na formação de uma geração de jovens artistas e intelectuais.

Orlando Senna também destacou a importância do Clube de Cinema da Bahia na sua formação. Foi nesse espaço que ele teve a oportunidade de, pela primeira vez, assistir a filmes de outras cinematografias que não a norte-americana, incluindo clássicos que não chegavam ao circuito comercial, proporcionando novas formas de percepção e reflexão sobre a sétima arte. Por isso, ao pensar sobre as atividades realizadas por Walter da Silveira no cineclubes, Orlando Senna chega à conclusão de que se tratava de “*ação de formação de juventude*”⁷. Ação esta para a qual também contribuiu diretamente, já que, no final dos anos 1950, ele assumiu um dos postos de direção da entidade. Em outro relato, Orlando afirma, ainda de forma mais específica, a importância do cineclubes animado por Walter da Silveira nos seus aprendizados pelo cinema: “*O Clube de*

7 Entrevista concedida às pesquisadoras Milene Silveira Gusmão e Raquel Costa Santos em 28 de maio de 2005.

*Cinema da Bahia foi fundamental para a formação de um saber cinematográfico para a geração dos anos 1950*⁸.

Dados levantados por estudiosos da vida e da obra de Walter da Silveira apontam que o Clube de Cinema, pelo menos nos anos iniciais, era frequentado por pessoas oriundas das classes médias e pela elite intelectual de Salvador. A militância cineclubística tendia para um público seletivo. Os sócios provinham, em sua extensa maioria, da camada social da classe média. Predominavam profissionais liberais – nos seus quadros destacava-se o número de médicos –, universitários, artistas e intelectuais (Silveira, 2006c). O próprio Walter relaciona os tipos sociais que frequentavam o espaço, algo que pode sugerir que o acesso às obras que favoreciam uma formação diferenciada do olhar para as coisas de cinema, pelo menos na fase inicial do cineclub, era possível para um grupo restrito, ou seja, para pessoas com formação acadêmica ou artística.

Mais de trezentos sócios – quase todos admitidos à entrada, num comparecimento espontâneo – foram assistir a *Os visitantes da noite*, discutidíssima obra de Marcel Carné. O notável cineasta francês. Entre esses sócios estavam destacadas figuras da cultura baiana, escritores, artistas plásticos, advogados, professores de medicina, universitários, numa unidade somente possível pelo desejo de obter o que não havia na Bahia: um bom espetáculo cinematográfico (Silveira, 2006a, p. 287).

Contudo, nada indica que o Clube de Cinema da Bahia, embora frequentado pela elite artística e intelectual de Salvador, não contasse com a presença de pessoas das classes populares. Hamilton Correia, por exemplo, que vinha de família com recursos modestos e que sempre estudou em escolas públicas, esteve presente desde o primeiro momento nas atividades do Clube de Cinema e sua inserção foi crescente ao longo dos anos. Roque Araújo, também oriundo da classe

8 Entrevista concedida à pesquisadora Veruska Anacirema Santos da Silva em 9 de outubro de 2009.

popular, era frequentador assíduo do cineclube e não faz qualquer referência, em seus relatos, às questões das diferenças econômicas entre os sócios do cineclube. Além disso, parece ter havido, entre os dirigentes do espaço, uma intenção para ampliar sua atuação. Guido Araújo (*apud* Silveira, 2006d, p. 284) chamou atenção para o fato:

A partir de uma determinada época, o Clube de Cinema da Bahia passou a ter um sentido mais largo, deixando de ser exclusivamente dedicado aos seus sócios. Através de uma atividade de cinema de arte, o Clube de Cinema da Bahia abria-se a todos aqueles que quisessem assistir às sessões de filmes selecionados.

Embora não seja possível determinar a quantidade de sócios que passou pela entidade durante sua existência, a importância assumida pelo cineclube, com destaque para os anos 1950, está presente no imaginário artístico e cultural baiano reforçado por inúmeros testemunhos e estudos posteriores. O Clube de Cinema favoreceu a incorporação de saberes que tornaram seus frequentadores aptos a reconhecer diretores, estilos, filmografias, ângulos e trilhas sonoras e, nesse movimento, a diferenciar, segundo um olhar regularmente educado, a obra dita de qualidade daquela considerada medíocre e a dispor de uma autoridade para falar sobre tal. Inserido na trama relacional que conjugava tal experiência com outras práticas e ambientes lúdico-artísticos, essa formação do olhar não derivou de um ensino formal sobre as coisas de cinema, mas à maneira de uma educação sensível, em que o conhecimento se dava no processo de fruição da experiência, tão característico do cineclubismo.

Os impactos dessa experiência na formação da geração cinematográfica baiana dos anos 1950 produziram significados e valores não só no âmbito estritamente estético – algo referido aos conteúdos intrínsecos às obras cinematográficas –, mas também em uma dimensão sociocultural complexa. O amplo ambiente cinematográfico – formado pela produção e realização de filmes, bem como por eventos e críticas sobre eles – passou a compor um importante patrimônio social de conhecimento que

participou de forma concreta dos desdobramentos da vida dos muitos frequentadores do Clube de Cinema da Bahia. As formas pelas quais essas práticas foram atualizadas nas carreiras profissionais de Hamilton Correia, Guido Araújo, Rex Schindler, Roque Araújo, Glauber Rocha, Orlando Senna e tantos outros cineclubistas estão atravessadas por muitas mediações, escolhas e oportunidades, enfim, pelas posições que cada um passou a ocupar nos arranjos sociais dos quais fizeram parte ao longo de suas vidas e, claro, assumiram muitas diferenciações no percurso de cada um. Mas, apesar das diferenças, a experiência do cineclubismo aparece como um fio condutor a unir essa geração e produzir efeitos que continuam a reverberar na atualidade da história do cinema baiano.

A partir dos relatos dos cineclubistas apresentados aqui, podemos concluir que, durante os anos 1950, o Clube de Cinema da Bahia teve um papel político-pedagógico importante na formação dos seus participantes por ser um espaço de construção e ativismo intelectual. Os depoimentos dos agentes que vivenciaram aquela ambiência reforçam tal análise, pois aparecem como veículos de um saber social inscrito tanto nas práticas quanto nas sensibilidades com as quais as pessoas passaram a operar cotidianamente suas vidas ou, dito de outro modo, memórias. Enfatizar os processos de significação da vida social, as maneiras como os indivíduos atribuem sentido às suas trajetórias por meio de suas narrativas, é uma opção compreensiva de como determinadas dinâmicas sociais atuam na regulação de comportamentos, gostos, estímulos, afetos e memórias de indivíduos, grupos e gerações.

Após a trajetória marcante do Clube de Cinema da Bahia na década de 1950, o movimento cineclubista em Salvador e em outras cidades baianas experimentou diversos altos e baixos, tendendo a praticamente desaparecer em alguns momentos para depois ressurgir em outros. O Clube animado por Walter da Silveira continua a ser uma referência ímpar nos esforços de realizar iniciativas de fomento à prática cineclubista. Essas tentativas são tributárias da crença de que o cinema favorece uma educação do olhar capaz de organizar uma existência social e política – de caráter humanista – dos seus frequentadores.

Dessa forma, podemos perceber o quanto o cinema é uma matriz social singular de percepção, elaboração e transmissão de saberes e fazeres a partir de suas diversas dinâmicas, possibilitando distintas formas de apreensão, compreensão e representação do mundo. Nesses termos, enquanto uma modalidade integrante do conhecimento humano, o cinema orienta e explica percursos individuais e grupais formados em ambiências em que a imagem em movimento passa a compor o estoque de experiências da sociedade.

Referências

- ARAGÃO, R. O contexto de gestação da Universidade da Bahia. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *A ousadia da criação*: Universidade da Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Comunicação, 1999. p. 35-63.
- ATIVIDADES do Clube de Cinema da Bahia. *Jornal A Tarde*, Salvador, 22 jun. 1950. p. 2.
- AUMONT, J. *Moderno?* Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.
- BARBOSA, A. Significados e sentidos em textos e imagens. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G. (org.). *Imagem-conhecimento*: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009. p. 71-84.
- BOCCANERA JÚNIOR, S. *Os cinemas da Bahia (1897-1918)*: resenha histórica. Salvador: Edufba, 2007. (Coleção Nordeste).
- CARVALHO, M. S. S. *Imagens de um tempo em movimento*: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: Edufba, 1999. (Coleção Nordeste).
- FARIAS, E. S. *A memória, um fenômeno multimodal da modernidade*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2008.
- GOMES, J. C. T. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GUSMÃO, M. C. S. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

LISBOA, F. S. G. O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, M. H. R. *et al. História e cinema: dimensões do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 351-369.

MATELA, R. C. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

MATTOSO, K. M. Q. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, J. O. O didático Clube de Cinema de Walter da Silveira. *Revista da Bahia*, Salvador, n. 25, p. 66-71, 1996.

RUBIM, A. A. C. Os primórdios da universidade e a cultura na Bahia. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *A ousadia da criação: Universidade da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 1999. p. 113-121.

SILVA, V. A. S. *Memória e cultura: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950*. 2010. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2010.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira e Carlos Coqueijo. *Associação Bahiana de Imprensa*, Salvador, 2021. Disponível em: <https://walterdasilveira.com.br/arquivo/walter-da-silveira-e-carlos-coqueijo/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006a. v. 1.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006b. v. 2.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006c. v. 3.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006d. v. 4.

Walter da Silveira e Glauber Rocha

diálogos críticos

CLAUDIO LEAL

Críticos estreantes na puberdade – um em 1928, outro em 1957 –, Walter da Silveira (1915-1970) e Glauber Rocha (1939-1981) afinavam as suas personalidades passionais e polêmicas sem reprimirem as assimetrias ao longo de 16 anos de amizade, no diálogo por meio de cartas, artigos e conversas. Num inventário das diferenças, Walter não priorizou coleções abrangentes de seu pensamento – uma lacuna semelhante à de outros críticos de sua geração –, enquanto Glauber, caótico na aparência, revelou-se cioso da conservação da obra escrita, cheio de fôlego para retomar os velhos textos na imprensa baiana. Outra vida breve, Walter morreu em 1970 aos 55 anos, e a década de existência a mais que teve em relação a Glauber – 24 anos mais jovem – não lhe propiciou tempo de reunir seu ensaísmo. No gabinete, porém, era um arquivador vasto e metódico, espremido pelas atividades de advogado trabalhista.

Walter ficou restrito às delgadas antologias *Fronteiras do cinema* (1966) e *Imagem e roteiro de Charles Chaplin* (1970), os únicos livros lançados durante uma trajetória intelectual de 42 anos, o tempo exato de vida de Glauber. Nenhuma das duas obras acolheu reflexões sobre o cinema brasileiro, a cujo fortalecimento dedicou energias pedagógicas. Reconhecia-se tragado pelo cotidiano frenético numa carta a Glauber, em 2 outubro de 1964: “Minha existência atual aqui cada vez mais me

atormenta a vários títulos, cada vez sou menos dono de mim, prisioneiro da família e de outras prisões, a da função pública, a da advocacia, etc” (Silveira, 2006d, p. 337).

Essa lacuna seria corrigida por iniciativas editoriais póstumas, abertas com *A história do cinema vista da província* (1978) – sobre a qual se debruçou perto de morrer, enfraquecido pelo tratamento contra o câncer renal – e por fim com as obras completas *O eterno e o efêmero* (2006), em quatro tomos organizados pelo cineasta José Umberto Dias, num projeto idealizado pelo produtor e cineasta José Walter Lima, então chefe da Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Dimas/Funceb). Em 2020, uma nova coletânea de Walter retomou seu abortado projeto de livro sobre o cinema brasileiro. Organizado por Cyntia Nogueira, *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos*, publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), apresentou cuidados metodológicos ausentes em *O eterno e o efêmero* e enriqueceu a fortuna crítica do homenageado com reflexões de estudiosos contemporâneos sobre os pontos inovadores de sua obra, em diálogo com teóricos brasileiros de sua geração.

O retardo de cerca de 40 anos para a edição ampla dos ensaios de Walter causou danos ao reconhecimento nacional do crítico baiano. Mais cuidadoso que o mestre, Glauber concretizou planos editoriais desde os 24 anos e reconheceu desde cedo a urgência da ocupação dos jornais por sua geração, valorizando o papel do livro na tarefa de *agit-prop* cinemanovista, como comprova *Revisão crítica do cinema brasileiro*, lançado em 1963. Em vida, ele publicaria o volume coletivo *Deus e o diabo na terra do sol* (1965), o romance *Riverão sussuarana* (1978) e o historiográfico e memorialístico *Revolução do Cinema Novo* (1981). Os livros póstumos *O século do cinema* (1983) e *Roteiros do Terceyro Mundo* (1985) foram organizados e estruturados pelo próprio Glauber às vésperas de sua morte.

Na interlocução mestre-discípulo, entre 1954 e 1963, prevalece um movimento pendular de convergências e divergências. Num encaideamento cronológico, veremos incidentes e questões programáticas de grande impacto nesse percurso partilhado, no qual se manifesta a

paternidade simbólica de Walter sobre Glauber. Atravessada a adolescência, vem o sopro de autonomia do jovem artista na escolha de um método crítico forjado no confronto conteudismo *versus* formalismo, em favor deste. Em 1958, os dois se afastam no diagnóstico do cinema do pós-guerra. Passos à frente, a discrepância se alarga na acolhida de Glauber à política dos autores, observada com reservas por Walter, e aqui flagramos a Nouvelle Vague atizando a militância impaciente do primeiro e a paciência de historiador do segundo. O engajamento tático na defesa do cinema brasileiro os conduz a um reencontro programático, fortalecido numa viagem conjunta à Europa no ano de 1962, em que passam pelos festivais de Sestri Levante, na Itália, e Karlovy Vary, na então Tchecoslováquia, logo após o êxito de *O pagador de promessas* em Cannes, na França. Em 1960, o filme *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, motiva uma divisão radical, quase em trincheiras, e revela a liderança insurgente de Glauber, adiante consolidada pelo lançamento do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, recebido com simpatia e silêncio por Walter. Este é um roteiro do diálogo iniciado nas sessões do Clube de Cinema da Bahia.

Figura 1 – Glauber Rocha (ao centro) e Walter da Silveira (à direita), durante viagem à Europa, em 1962



Fonte: Acervo Walter da Silveira – Associação Bahiana de Imprensa.

No fluxo nem sempre harmônico de artigos, cartas e entrevistas, Glauber fixou três críticos no centro do pensamento do cinema brasileiro moderno. A recorrência dos nomes de Alex Viany (1918-1992), Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) e Walter da Silveira revela estratégia e meditação na escolha dos interlocutores, cada um deles pesados à luz de afinidades eletivas e pactos tácitos. “Fizemos uma aliança teórica com a Cinemateca Brasileira e uma aliança política com Alex Viany e Walter da Silveira. O cinema novo teorizava, mas logo estava preparado para a prática”, formulou (Rocha, 2004, p. 435). Em carta a Walter, em abril de 1962, abria a dívida com a trinca de intelectuais: “[...] eu tenho pelo senhor, por Alex e Paulo Emílio uma forte admiração, porque reconheço na minha formação uma influência poderosa de todos os três” (Rocha, 1997, p. 170).

Em posição relevante, o diretor baiano elencava ainda Cyro Siqueira (1930-2014), Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000) e José Lino Grünewald (1931-2000). Mas, sob alegações diferentes, insistia na centralidade de Viany, Sales Gomes e Walter da Silveira na abertura de caminhos teóricos para a geração do Cinema Novo, na década de 1950. Precoce frequentador do Clube de Cinema da Bahia – segundo relatos orais, participava das sessões desde 1954¹ –, Glauber conferia um caráter afetivo e pedagógico ao diálogo com Walter, separado dos outros dois pela evidência de um duplo vínculo, em que a aliança política se emaranhava numa relação pessoal mais complexa. Numa sentença cifrada, Glauber Rocha (2004, p. 405) evocaria o método de ensino do professor nos anos 1950: “Walter da Silveira como Sócrates ensina cinema” – provável alusão à maiêutica, o recurso socrático de crivar os discípulos de perguntas para extrair verdades e conclusões. O ateísmo de Walter convivia sem rusgas antirreligiosas com o protestantismo de Glauber².

1 Depoimentos do poeta Florisvaldo Mattos e do advogado Antonio Guerra Lima, em abril de 2016. Em 1954, Walter da Silveira apresentou Glauber a Florisvaldo, numa sessão dominical do Cine Guarani, como “um garoto interessado em cinema”. Colega no Colégio Central, Guerra integrava a trupe de frequentadores do cineclubes.

2 Segundo a filha de Walter, Kátia da Silveira, “o crítico se converteu ao cristianismo perto de morrer, por influência do beneditino Jerônimo de Sá Cavalcanti, que o visitava em casa” (Depoimento de Kátia da Silveira em 5 de março de 2018).

O jovem cineasta dedicou ao mestre seu primeiro curta-metragem, *Pátio* (1959); no entanto sem entusiasamá-lo: naquele “retardado surrealismo ingênuo”, o dedicatário encontrou ecos de *O sangue de um poeta* (1932), de Jean Cocteau³. “Glauber era a menina dos olhos dele, que ele queria também dirigir e conduzir no caminho do cinema. E não aceitou o rompimento de Glauber fazendo *Pátio*”, lembrará Helena Ignez, que contracenou com Solon Barreto no filme⁴. Walter aguardava uma estreia afastada de vanguardismos destituídos de identidade social e viu-se frustrado com uma obra que lembrava, além de Cocteau, a Maya Deren de *A study in choreography for camera* (1945).

Não se pressentiria em *Pátio* o futuro Glauber Rocha, só o talento. [...] A vanguarda que deveria esperar-se, a da temática e a da linguagem, próxima do tempo e do espaço brasileiro, não existia. Onde estava o jovem crítico que tanto já se destacara pela agressiva determinação de defender um cinema nacional? [questionaria Walter, em 1965] (Rocha, 1965, p. 174).

Nas correspondências, passada a fase baiana, Glauber insistiu em chamá-lo de “o senhor” e “dr. Walter”, como talvez o fizesse na adolescência. Era notável, nas confissões públicas e privadas, a assumida roupagem de pai e filho, e de parte a parte esse elo quase sanguíneo surge em palavras plenas de simbologias. “Como você mesmo reconhece em sua carta, tenho-lhe uma grande amizade. Que sempre procurei demonstrar. Que já me causou sacrifícios e dissabores (um dia, lhe contarei). Que exigia reciprocidade”, revelou Walter da Silveira a Glauber Rocha, em 6 de janeiro de 1964, queixando-se de um presumido afastamento, por seu nome não constar na lista de amigos lembrados numa entrevista.

3 A dedicatória consta na abertura de *Pátio*. Para a comparação com Cocteau, ver: Silveira (2006b, p. 327).

4 Depoimento de Helena Ignez em 25 de abril de 2018.

Confesso-lhe que, vendo em sua admirável juventude o retrato do que eu desejei ser, mas foi impossível em minha época (decerto também por menos dotado pessoalmente), além de amizade sempre lhe dediquei admiração. [...] Embora eu faça reservas sobre alguns aspectos de sua forte e versátil personalidade⁵ (Silveira, 2006d, p. 335).

As brigas imaginárias e o medo do isolamento provinciano caracterizavam a personalidade de Walter, como atestam as memórias do romancista Jorge Amado e a correspondência com o crítico Paulo Emílio Sales Gomes, que não escapou de uma cobrança de amizade mais assídua, ainda que não fossem íntimos⁶. Na carta de 1964, Walter revelou o quanto se projetava em Glauber:

Procure lembrar-se de vários fatos que comprovam como seguidamente o olhei tal se olhasse um filho mais velho. Daí que também vinham desencantos com atitudes suas. Você frequentemente procedia como se eu não fosse o amigo que sou. E isto – temperamental que sou – me doía. Era, digamos, um filho a afastar-se do pai. Não que eu tenha a pretensão de ser seu mestre, de tê-lo como discípulo. Longe disto. Há pais e filhos que vivem em plano de amizade fraternal (por paradoxo que pareça), que não se olham de cima para baixo, ou ao contrário. Ademais – e até quando você ignora por estar ausente e ninguém lhe conta –, falo ou escrevo sobre você com enorme admiração, embora me sentindo suspeito por admirá-lo em virtude da própria amizade. Não sei se leu no *Estado de S. Paulo* meus artigos sobre o cinema baiano. Leia o que disse sobre você. Certamente não lhe chegou, e talvez não lhe chegue

5 Carta de Walter da Silveira a Glauber Rocha.

6 Carta de Walter da Silveira a Paulo Emílio Sales Gomes, de 9 de julho de 1962, depositada no arquivo da Cinemateca Brasileira. "Você, aliás, é um sujeito paradoxal: ao mesmo tempo em que parece de relações cortadas comigo, fala de mim em cartas para Almeida Sales e Novais Teixeira como se estivéssemos os dois na melhor das convivências. Que há, afinal, Paulo?", questionou Walter.

o balanço que fiz sobre cinema baiano, 1963. Mando-lhe um recorte, sem comentário. Faça você mesmo. E depois me responda se tinha ou não tinha direito a recriminá-lo quando me fazia amargar o seu injusto afastamento⁷ (Silveira, 2006d, p. 335).

Outra confissão:

Dialogar com você sempre foi para mim necessário, embora para você, conforme penso, nem sempre o fosse. Eu me corrijo conversando, discutindo, mais do que lendo. É claro que conversar e discutir com um espírito rebelde e inquieto como o seu reputo mais justo do que com homens de minha geração de inquietude e rebeldia já perdidas. Tendo cá as minhas ideias e suposições em torno do cinema nacional, e sabendo quanto você tem outras – coincidentes ou opostas, é preciso constatar –, nada melhor do que um diálogo entre nós (Silveira, 2006d, p. 335).

Glauber estimulava a máscara do pai metafórico. Em 19 de abril 1962, dissipava nestes termos outra cisma de Walter, padrinho de seu casamento com Helena Ignez: “[...] devo ao senhor um respeito que só devo aos meus pais” (Rocha, 1997, p. 170). A analogia com a figura paterna retornaria no obituário do professor em novembro de 1970: “Olha aqui, dr. Walter: Adamastor é o nome de meu pai [...] Se eu tive outro pai foi você, velho Walter. Você me dizia não me chame de doutor nem de senhor [...] Você, Walter, era meu pai doutor” (Rocha, 1970). Naquele momento, o *Jornal do Brasil* lembraria que Glauber se referia ao crítico morto como “pai cinematográfico” (Pioneiro, 1970). Numa das preleções de Walter no Clube de Cinema da Bahia, houve um trauma crucial para Glauber, surpreendido aos risos no auge da aula ideologizada: “[...] quando passava o famoso *Potemkin*, eu e [Fernando da Rocha] Peres começamos a esculhambar e você nos botou pra fora da sala. [...]

7 Carta de Walter da Silveira a Glauber Rocha.

Você me ensinou a respeitar Eisenstein e se não fosse aquele esbregue talvez hoje eu fosse uma besta”⁸ (Rocha, 1970). O aluno expulso dedicaria ao cineasta soviético o artigo “O *Couraçado Potemkin*: quadro cinematográfico máximo”, publicado em 11 de dezembro de 1958, ainda tímido nas pinceladas sobre a montagem eisensteiniana (uma cópia do filme circulava em Salvador naquela altura)⁹ (Rocha, 1958b; Correia, 1958). A troca de afetos não varria as tensões programáticas nascidas do alinhamento entusiasmado de Glauber com aspectos da política dos autores, acompanhada nas leituras da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, e da história filtrada pelo prisma cinemanovista, como está formulado no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*.

No início dos anos 1960, Walter anteviu a liderança de Glauber na renovação do cinema nacional, mas ficariam por serem estimados os impactos desse ciclo cinéfilo na música popular e na equação do tropicalismo de Caetano Veloso, outro cineclubista tão decisivo para a contracultura brasileira quanto o diretor de *Terra em transe* (1967) (Silveira, 2006d). Glauber Rocha e João Gilberto, Cinema Novo e bossa nova, são utopias excitantes na beira do caminho pessoal do tropicalista. Egresso de Santo Amaro da Purificação e residente em Salvador a partir de 1960, Caetano assistiu a uma sessão do Clube de Cinema da Bahia em que Walter pediu a Glauber para apresentar *Umberto D* (1952), de Vittorio De Sica, numa transferência de papéis reveladora do destaque do jovem crítico no conjunto de espectadores. Com uma licença rara por igual, o convidado acusou o filme de sentimentalismo, reiterou a preferência por Roberto Rossellini e, no auge, avisou que não ficaria para vê-lo outra vez¹⁰. Era um *happening* crítico em tudo condizente com o retrato-vaticínio de Glauber escrito por Walter em novembro de 1960, ao examinar a natureza de seus textos “injustos quase sempre,

8 Segundo depoimento do historiador e poeta Fernando da Rocha Peres, em abril de 2016, Walter da Silveira despertou risos ao fazer “um discurso avermelhado” sobre *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein.

9 O filme de Eisenstein foi exibido no Centro de Estudos Cinematográficos da Bahia, em 25 de junho de 1958.

10 Depoimento de Caetano Veloso ao autor em janeiro de 2017.

continuadamente sinceros, porém”. O mestre oscilou entre o elogio e o reparo em “Dois anos de cinema na Bahia”:

[...] em Glauber Rocha se pressente, ao menos com base na agressiva determinação de defender e fazer cinema nacional, uma das mais fecundas personalidades adolescentes do país. É uma espécie de François Truffaut ou Jean-Luc Godard brasileiro, ainda mais jovem do que os franceses, que, partindo da crítica ou nela permanecendo, chegaram à realização cinematográfica. Havendo estudado a arte do filme com paixão, quer nos livros, quer nos clássicos exibidos pelo Clube de Cinema, esse inquieto baiano só não chegará talvez a uma das maiores figuras nacionais no campo do filme, se não domar os ímpetos narcisistas que tanto comprometem às vezes sua inteligência (Silveira, 2006b, p. 170).

O desfecho é falho. Os ímpetos narcisistas de Glauber favoreceram a conquista do lugar previsto por Walter, que se arriscava em elevar a confiança num profissional até ali com dois curtas, *Pátio* e *Cruz na Praça*, este último de sumiço controvertido. Numa análise de *Deus e o diabo na terra do sol* (1965), Walter revela ter sido repreendido por amigos depois de comparar Glauber ao poeta romântico Castro Alves (1847-1871), parelhados nas “[...] maiores audácias ideológicas de seu tempo em suas artes, a da emancipação dos escravos através da poesia e a da libertação do camponês através do cinema” (Silveira, 2006b, p. 355). Mito pessoal do cineasta, o poeta serviu de modelo definidor de outro talento desabrochado num curto período de maturação cultural.

Em 1970, as dívidas para com o mestre encheriam o obituário “Cinema Liceu, domingo de manhã”, em que os lampejos memorialísticos expunham um Glauber certo de que uma redoma imaginária criada por Walter o protegera dos desafetos. “Você entendeu logo o Nelson Pereira dos Santos. Walter, e foi você, nessa terra onde muitos me estrçalharam a dente, quem primeiro viu que esta coisa marginal e detestável que se chama cinema brasileiro poderia existir”, reconheceu, sem

abafar as divergências nos modelos estéticos, tão marcantes nesse diálogo: “Agora, Walter, você enjeitou o Godard, mas um dia, dentro do seu carro, eu falei duas horas de Jean-Luc e você deu o estalo” (Rocha, 1970).

A divergência em torno de Godard não passava de um afluente do confronto teórico maior entre Walter e Glauber na definição do método crítico para investigar o cinema moderno, unidos pontualmente nas reservas aos postulados da Nouvelle Vague e suas campanhas hostis às gerações precedentes na França. Em novembro de 1958, no *Jornal da Bahia*, Glauber foi além das frases ligeiras no texto “Temas para polêmica”, gestado na sequência de um ensaio de Walter, “Kubrick: Glória feita de talento”, que embutia dois ataques velados ao discípulo, repreendido de saída por sua imaturidade alardeadora de gênios instantâneos. “[Kubrick] não revelou, até agora, que seja o apregoado gênio de 29 anos a que tanto se referem, num entusiasmo algo ingênuo, críticos ainda mais jovens do que ele”, contestou Walter.

Em 4 de novembro de 1958, Glauber começara a se pronunciar em tom encomiástico sobre *Glória feita de sangue* (1957), filme antibélico que remontava à Primeira Guerra Mundial e encenava a corte marcial de três soldados franceses. Nada desagradou tanto Walter do que esta passagem: “[...] o argumento para ele, repetimos, é um pretexto e não um elemento básico para ele simplesmente ‘contar’ seu filme. Porque Kubrick não visa contar o filme, mas tão somente criar cinema” (Rocha, 1958a). Reconhecido temperamental, Walter reagiu outra vez sem nominá-lo, ao afirmar que: “[...] bem longe do que pensam e dizem alguns idólatras do gênio de 29 anos, não há em Stanley Kubrick a subestimação do argumento, a ponto de torná-lo um simples pretexto, em vez de um elemento básico, na estrutura do filme”. Na semana seguinte, em pequena nota, Glauber admitiria ser o alvo da rude ironia, sem transparecer amargor.

Walter da Silveira, domingo passado, em outro matutino [*Diário de Notícias*], com bom ensaio sobre Kubrick. Apesar da referência aos ‘críticos jovens’, aceito, em parte, o que foi dito. Discordo de certos conceitos da estética cinematográfica de Walter da Silveira, mas reconheço nele, ao lado

de P. E. Sales Gomes, Cyro Siqueira e José Lino Grünewald, o último integrante do quarteto dos melhores críticos de cinema do Brasil [...] (Rocha, 1958c).

Por trás da disputa de interpretações, havia a concepção diversa da estrutura de uma crítica.

Os comentários desfavoráveis do líder do Clube de Cinema da Bahia consolidavam o discípulo como interlocutor autônomo – ou insubordinado ou talvez indigesto –, mas sem engano um oponente a quem recorria para repensar os argumentos. A incidência desses artigos sugere uma troca intelectual de que os dois se beneficiavam para fundamentar táticas e estratégias e para reformular pensamentos.

No final de 1958, Glauber reapareceu disposto a aprofundar um aspecto abordado de modo superficial na análise de *Glória feita de sangue*, consciente de que ali se situava o foco das objeções mais duras de Walter. “O problema entre forma e conteúdo em cinema, já o havíamos considerado acadêmico. Nunca serão duas entidades diferentes, nem tão pouco integradas uma na outra, como apontou o crítico José Gorender”, iniciou o jovem articulista em “Temas para polêmica”, dentro do habitual estilo assertivo. Aqui, um pequeno recuo. Irmão do historiador e guerrilheiro urbano Jacob Gorender, José era militante do Partido Comunista e usava muitas vezes o *nom de plume* Jerônimo Almeida, sem alterar ao longo de sua carreira jornalística as prevenções contra as ideias e os filmes do amigo Glauber, sendo visto por este como um executor das teses culturais dos comunistas. O formalismo glauberiano se mantinha soberano em redações de jornais comandadas por ex-militantes ou quadros do Partidão, o que esboçava a futura resistência do Cinema Novo ao alinhamento com o Centro Popular de Cultura (CPC) e às visões ortodoxas do engajamento na arte. Depois do breve reparo, Glauber voltou a ser genérico na medida em que expunha um método divergente daquele adotado por Walter no Clube de Cinema. Nele é perceptível a influência de reflexões da crítica literária. Acrescentou:

Defender um filme porque ele possui bom argumento ou porque ele diz alguma coisa é simplesmente detratar a arte do filme. A especulação inicial de um cineasta deve ser a linguagem da plástica e do ritmo (É preciso que se insista nesses termos, o público precisa aprender tais palavras até pronunciá-las automaticamente). O conteúdo surgirá dessa forma nascendo: como ser que se revela na coisa criada. Se um poeta cria a estória do seu poema para depois executá-lo, ele não está fazendo um poema, mas sim um exercício verbal sobre uma circunstância não poética. Porque, e isto é concepção de um lirismo ultrapassado, nenhum tema é necessária e vitalmente poético. A palavra é que o realizará. Poesia não se faz com ‘sentimento’. Se faz com a palavra e seus ritmos: daí nascem as suas valências. Assim o cinema: nenhum tema nem tão pouco argumento faz um filme ser grande filme ou mesmo ser filme. *Glória feita de sangue*, com o mesmo argumento, o mesmo tema e os mesmos atores, seria uma droga em mãos de Jean Negulesco ou seria um filme diferente (mesmo grande) em mãos de outro diretor, John Huston, por exemplo. Aliás, basta um maior convívio com a problemática atual da cinestética para se ver que isso é assunto pacífico (Rocha, 1958d).

Glauber chegou, enfim, ao ponto em que definia o polo oposto na crítica:

Mesmo que um cineasta prefira um bom argumento, como no caso de Kubrick em declarações citadas por Walter da Silveira em seu excelente ensaio sobre *Paths of glory* [*Glória feita de sangue*], isso não importa que a crítica seja obrigada a sustentar que o argumento tem importância. Na realidade, *A morte passou por perto*, por exemplo, é um filme genial, mesmo que Kubrick não o admita (Rocha, 1958d).

E concluiu que “[...] não existe o cineasta, mas o seu cinema, não existe o poeta antes do poema, e, quando este é realizado, existe como

entidade independente do seu autor, recebe na sua atuação uma carga de outros valores que já passa a pertencer mais ao público e à crítica” (Rocha, 1958d).

A distância das leituras ficará visível no ensaio “Crítica cinematográfica metodizada”, de novembro de 1959, escrito por um Walter da Silveira armado contra os críticos fixados na planificação, nos efeitos de montagem e no estudo dos fragmentos, recalcores das questões conteudísticas. Pode-se surpreendê-lo numa postura corajosamente conservadora, na contracorrente de jovens críticos devotos da autoralidade, no seio dos quais prevalecia o diagnóstico das contribuições específicas do diretor/autor à história geral do cinema, de relance interessados pela fábula em si, mas, sobretudo, apaixonados por questões de sintaxe, forma e técnica revolucionárias.

Walter da Silveira defendia a prevalência da arte narrativa e quis comprová-la com o exemplo dos filmes de vanguarda falhados na tentativa de suprimir a narração em seus fluxos psicológicos. Se a narrativa se impunha, apesar do surrealismo e dos demais “ismos” do século XX, o tema merecia relevo na interpretação da obra de arte, como produto da tensa dualidade forma/conteúdo. O crítico recorre aos casos contraditórios de *A paixão de Joana D’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, e *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, nos quais “[...] a ligação entre o tema e a forma é tão íntima que desaparece a possibilidade de separá-los: as fronteiras entre o pensamento e o estilo acabam”. Porém, ressalva,

[...] até em muitas obras importantes, a começar pelas famosas películas de D.W. Griffith e concluir pelos sensacionais inventos de linguagem de Orson Welles, a distinção se torna tão clara que se justifica a sobrevivência histórica de *O nascimento de uma nação* ou de *O cidadão Kane* exclusivamente por sua forma, em virtude da perempção absoluta do seu conteúdo (Silveira, 2006b, p. 55).

Há um encontro de crítica e humanismo na mirada de Walter:

[...] o cinema não pode ser criticado sob outro método do que o da prevalência do conteúdo, do que o da finalidade temática, por mais estreitamente pragmatista que aparenta ser. Porque o crítico não é um julgador, é um intérprete. Cabe-lhe transmitir o sentido profundo da obra de arte aos menos capazes de investigá-la e compreendê-la. E, no cinema, se viu, esse sentido não está na linguagem, mas no que a linguagem exprime. Acaso, é o que se dá – ou deveria se dar – na pintura, na escultura, na gravura, artes igualmente visuais. Nestas, porém, por um erro de concepção da arte moderna, se admitiu que a técnica passasse a ser um fim, enquanto, no cinema, continua a ser um meio, as imagens se limitando a componentes do tema narrado. Na pintura, na escultura e na gravura, o figurativo veio se deformando, até ser banido. No cinema, a figura humana, sua ação, permaneceu elemento fundamental. O homem se encontra com o homem (Silveira, 2006b, p 54-56).

O confronto entre as críticas de Glauber e Walter sobre *Glória feita de sangue* oferece um desenho menos abstrato dessas duas visões e evidencia que a escrita de ambos trazia uma aplicação bem calibrada de métodos distintos. Enquanto Walter articulava dados biográficos e históricos, além de descrições de ordem narrativa, que passavam pelo gênero dos filmes de guerra, Glauber desmontava a *mise-en-scène* de Kubrick, salpicava a crítica de pormenores de planos, deslindava as possibilidades da câmera em cenas específicas, compreendia o estilo através da técnica, elegia as sequências acertadas a seu ver. Nenhum dos dois desprezava por completo os ganhos do método crítico alheio. A análise de Glauber cumpria o desígnio teórico de entrelaçar forma e conteúdo, de fazê-los inseparáveis.

À margem do primado do argumento de Walter, Glauber analisava o cinema moderno por meio de exercícios de diretor, esboços da arte de filmar, fraseados ora telegráficos, ora barrocos, impregnados da urgente transição da máquina de escrever para a câmera. O calor de cineasta iminente, recuperável na maioria dos textos críticos da fase baiana,

resultou numa adesão à modernidade mais vívida do que a de Walter, seu aliado político e contestador estético.

O debate dos baianos ecoava a discussão da crítica em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, estirada em suplementos culturais e na mineira *Revista de Cinema*, liderada por Cyro Siqueira e Fritz Teixeira Sales, cujos ensaios eram discutidos pelo grupo do Clube de Cinema da Bahia. Reformulando em 1960 um texto do ano anterior, Walter arriscou-se a um olhar externo e separou os críticos

[...] entre os que defendem a supremacia da forma e os que se batem pela valorização do conteúdo na obra de arte, entre os que lutam pela existência do cinema nacional e os que o hostilizam, entre os rigoristas do específico filmico e os permeáveis à penetração do filme por outras expressões artísticas (Silveira, 2006b, p. 167).

A crítica de Walter diluía e contornava a rivalidade Hollywood *versus* Europa e parecia à vontade no campo dos conteudistas de roupagem sócio-historigráfica, desde o início situado na fileira dos estimuladores do cinema brasileiro, confiante na superação de entraves do subdesenvolvimento e adepto assumido de teses da esquerda. Por tudo isso, trazia um horizonte inspirador para os vintanistas desejosos de um cinema político voltado para as mazelas da nacionalidade. Do lado de Glauber, o formalismo se enriquecia cada vez que adotava a perspectiva de historiador do cinema – essencial à sua aventura criadora – e acabaria por reverberar nos filmes iniciáticos *Pátio* e *Cruz na Praça*, como ele admitiu ao crítico português João Lopes:

Estava sob forte influência do movimento concretista brasileiro e do estetismo, das teorias do cinema *avant-garde* francês, do cinema soviético, do expressionismo, estava preso a uma noção purista da forma'. Os dois curtas [...] poderiam ser classificados de formalistas, em que a plástica, o som, a montagem eram muito mais importantes do que aquilo que se via dentro do plano (Rocha, 2006, p. 329).

A adesão de Glauber à política dos autores se expressa com força em 1959, o ano do início de sua colaboração com o *Jornal do Brasil*. Antes de tudo, havia a estratégia de empregar as ideias e as contribuições técnicas dos jovens turcos dos *Cahiers du Cinéma*, tendo o cuidado de evitar o apoio estrito ao movimento. “Cinema de autor: *A grande ilusão*. Quando o crítico Walter da Silveira comparou Renoir e Beethoven, pronunciou o julgamento exato sobre o filme. Sem alternativa, Renoir fez do filme arte, em qualquer plano, como Van Gogh ou como seu pai, Auguste”, ele avaliou num perfil de Jean Renoir (Rocha, 1959b). Nesse arrazoado, Glauber afirma que “[...] diante do filme moderno, dessa ruidosa ‘*nouvelle vague*’ que aborta literatura da pior espécie em imagem, *A grande ilusão* desperta receios pela evolução do cinema”.

O balanço precoce e precário não o impediu de sentenciar:

Os jovens cabotinos – Malle, Chabrol, Resnais, Hossein, outros (menos o novo gênio Vadim, que faz dupla com Kubrick) ainda não deram nada que superasse *A grande ilusão* ou mesmo filmes menores de Clair, Duvivier, etc. A imprensa diz que eles investem contra os mestres. Não muito frente à frente, porque seria ousadia ridícula (Rocha, 1959).

Glauber caía na superestimação em voga de Roger Vadim e ignorava o respeito da Nouvelle Vague pelo diretor de *A regra do jogo* (1939) – “Renoir, para eles, é uma espécie de Olegário Mariano”, ironizou referindo-se ao príncipe dos poetas brasileiros –, nada comedido ao atacar uma escola “temível para o futuro do cinema”. Assim, exigia: “Ninguém vá comparar Malle com Rossellini, ou mesmo Vadim com Visconti. Nem, baixando mais, De Santis com Chabrol. Nem Hossein com Germi. Nem com os regulares cineastas americanos, a ‘*nouvelle vague*’ se compara”. O conjunto de filmes dos novos franceses conhecidos por Glauber até aquele momento expunha um repertório frágil. “Onde vimos os filmes deles?”. A resposta afoita: “Bem, vimos um: *Le dos au mur*, de Molinaro. Vimos outros, objeto de futuro comentário, de Camus: *Orfeu*. A escola dá seus exemplos. E por eles a escola pode ser julgada. Arrisca-

mos aqui a opinião e assumimos a responsabilidade. [...] Esperemos *Les amants*". Ainda anunciou um próximo artigo sobre o cinema de autor e dali a dias apareceria o ensaio "Anthony Mann, autor de filmes", uma análise de *O pequeno rincão de Deus* (1958), assistido no Cine Aliança. Nele, exprime um ordenamento teórico mais feliz e tenta caracterizar o "autor de filmes":

É o filme onde melhor se localiza formação de estilo e cultura de um cineasta 'autor de filmes', não naquele sentido literário de relator sobre problemas, de comunicador de realidades, mas no rigoroso sentido de autor percorrendo uma linha de conflito formal, de angústia expressiva, de manejo da câmera e nesse manejo conhecendo o homem naquele ponto em que não é a história do homem que o revela, mas seu gesto: o gesto que a câmera angula e a tesoura corta para outro gesto, animando e abrindo um caminho d'alma pela câmera. [...] O autor de filmes é como Anthony Mann. Uma carreira que não é genial, que luta de filme a filme para aprimorar. Sua carreira de método, de trabalho para trabalho um passo à frente, pequeno, mas positivo. No 'western' sua folha de treinamento, seu campo de provas, sua contribuição para que o gênero não morra. E daí seu domínio da arte para realização da própria arte, este cinema maldito que morre nas mãos dos cineastas que ainda não compreenderam que o romancista é o romancista, o poeta é o poeta, o pintor é o pintor, artistas modernos frustrados e em crise. E que o cineasta é o artista que nasce com a descoberta do universo, com a conquista da Lua: o artista do futuro. O único (Rocha, 1959a).

O conceito se alastrava entre os cinéfilos baianos. Em 1959, Walter da Silveira questionou a autoralidade num texto disponível em seu arquivo, "Filme: arte plural?", sem indicação do periódico onde foi publicado. Walter retornava ao André Bazin do ensaio "Por um cinema impuro" (1952) – uma defesa da adaptação literária – para investigar o

específico fílmico numa “arte compósita”, em que o texto nasce para a imagem. O crítico se aproximava da ideia de uma arte coletiva, mas admitia pensar na figura do “autor de filmes” se houvesse acúmulo das funções de argumentista, roteirista e diretor.

Na França – argumentava Walter –, onde a ortodoxia de críticos queria conferir autorialidade a cineastas que, “pelo espírito e pela forma”, demonstrassem “uma concepção exclusivamente cinematográfica do mundo”, os maiores êxitos vinham de *Os amantes* (1958), de Louis Malle, e *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais, “visões literárias transpostas para visões cinematográficas”. Ainda assim, ele admitirá a afirmação individual num engenho coletivo:

De todas as artes que se cumprem coletivamente, a mais semelhante ao cinema talvez seja a arquitetura, entendida na sua totalidade conceitual e realizada. A exemplo do cinema, na arquitetura a autoria, sob o critério da individualização artística, será singular ou plural em sua concepção, como será complexa na sua realização. Depende o projeto de uma ou várias personalidades (Silveira, 2006c, p. 254).

Em 1962, esse conceito se disseminara a ponto de um relutante Walter considerá-lo ao analisar *A aventura* (1960), de Michelangelo Antonioni: “Sem que nunca se definisse, a rigor, o seu significado, o conceito foi se precisando mais pelos exemplos, pela atribuição ou negação do título. A maior homenagem a um cineasta moderno seria chamá-lo *autor de filmes*, proclamando seus filmes – *de autor*”, ironizou o crítico. “Se o universo pessoal de um cineasta começa antes da *mise-en-scène*, ao escrever o argumento ou o roteiro, Antonioni, de fato, teria sido sempre o autor exclusivo de seus filmes” (Silveira, 2006b, p. 245). Num ensaio de 1966, Glauber comprometerá o produtor na definição do autor: “Quando é o próprio diretor quem assume os encargos de produtor estamos diante de um fenômeno novo da indústria cinematográfica: o cinema independente, aquele também chamado *cinema de autor*” (Rocha, 1966, p. 40).

A autoralidade não mereceu adesão teórica de Walter em seu discreto acompanhamento da Nouvelle Vague, desprovido de ênfase na política dos autores e muito menos na mitologia súbita dos jovens diretores. De todo modo, partiram dele juízos distantes dos ataques em bloco desferidos por Glauber. Havia sim uma rejeição de historiador aos inventários imediatos de filmografias ainda pequenas, à espera do desenvolvimento das carreiras individuais, e havia também, por fim, o olhar cauteloso de quem sentia a pluralidade do movimento e afastava a ideia de um programa único.

A finalização de *Barravento* (1960-1962) empurrou Glauber à Europa no primeiro semestre de 1962, desfrutando da companhia de Walter num bom pedaço do itinerário, ao menos do Festival de Sestri Levante, perto de Gênova, na Itália, até o de Karlovy Vary, na atual República Tcheca. Era a sua primeira viagem internacional. Reunidos a Anselmo Duarte na Itália, Glauber e Walter eram convidados do Instituto Colombianum, criado pelo jesuíta Angelo Arpa para a integração cultural da Europa e América Latina. Doze longas-metragens foram exibidos em Sestri Levante, sendo eles: *O anjo exterminador* (1962), de Luis Buñuel; *Histórias da revolução* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea; e *O jovem rebelde* (1961), de Julio García Espinosa.

Os desacordos estéticos mantinham-se de pé. Na transição da cinefilia genuína para a militância do cinema de autor, Glauber afastava-se da figura de epígono de Walter. A viagem à Europa aconteceu entre dois episódios paradigmáticos deste processo de autonomia: os lançamentos do longa-metragem *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, e do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963). Em jogo, também havia a afirmação da autoralidade da *mise-en-scène* como etapa do projeto do Cinema Novo. O diálogo crítico com Walter espelha os impasses e as tarefas geracionais de Glauber, sem que as rupturas afetassem a aliança maior em prol da modernidade no filme nacional.

O método crítico de Glauber Rocha reclama, então, a perspectiva do “autor” na narrativa totalizante do cinema brasileiro. Na abertura de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ele se filia ao pensamento de André Bazin – ou ao seu entendimento livre de Bazin – e adere a uma classifi-

cação da história do cinema que superava o corte entre período mudo e sonoro. “A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como ‘cinema comercial’ e ‘cinema de autor’”, sustentou Glauber Rocha (2003b, p. 35), acentuando esse antagonismo menos frequente na crítica francesa, ao situar “[...] o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas”. Politizado ao máximo por Glauber, em nova diferença com os franceses, o método do autor parecia apropriado porque “[...] o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores” – e a isso acrescia uma síntese publicitária: “Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução” (Rocha, 2003b, p. 35-36). Ismail Xavier chegou a uma síntese feliz do livro: “Como acontece com os líderes de rupturas, ele age como um inventor de tradições” (Xavier, 2001, p. 9).

A análise da teoria do autor veio deslumada num ensaio de Walter de agosto de 1959 sobre a obra de Ingmar Bergman, em que não se opôs nem abraçou o conceito badalado pelos franceses. “Ultimamente, uma expressão entrou a ser usada pela crítica cinematográfica em relação aos cineastas mais importantes: *autor de fitas*. Seriam aqueles que, tendo um pensamento próprio, o comunicam numa linguagem também própria” (Silveira, 2006b, p. 178), introduziu o crítico. “Condição essencial seria de que o cineasta não fosse apenas um *metteur-en-scène*: a autoria deveria vir desde o argumento, a fim de que a homogeneidade artística se cumprisse plena, sem separar o tema da forma” (Silveira, 2006b, p. 178). Nessa acepção, Bergman realizava filmes de autor: “São películas de um pensador que achou no cinema a sua linguagem e por isso se tornou um artista” (Silveira, 2006b, p. 178). A contenção telegráfica não revela qualquer desejo dele de influenciar-se por esse conceito no método de análise fílmica.

Divergentes na metodologia e no entendimento da *mise-en-scène*, afastados de um consenso sobre a teoria do autor, Glauber e Walter selavam uma aliança política na defesa de uma cinematografia atenta à realidade brasileira, ao homem e à paisagem do Nordeste, hostis às deformações sociológicas e persuadidos pelas experiências do moder-

nismo da Semana de Arte Moderna de 1922 e do ciclo do romance nordestino da década de 1930. Destacavam ainda o fracasso do cinema de estúdio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, em cuja aventura empresarial houve uma aberrante mistura de altos orçamentos e abordagens primárias das temáticas nacionais. No fim do II Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, realizado em dezembro de 1953 em São Paulo, Walter comparara “[...] o esforço baiano pela exploração do petróleo com o esforço paulista pela exploração do cinema”, “[...] duas indústrias modernas fundamentais”. Uma aspiração à verdade sociológica, em detrimento dos relatos psicológicos, pertencia a esse ideário: “[...] os homens de cinema deveriam vir até nós, sentir e compreender a riqueza de nossa paisagem e tradições, transformando a atmosfera baiana no clima autêntico do filme brasileiro” (Silveira, 2006d, p. 154).

Rodado no litoral e no centro histórico de Salvador, enquadrando a população mestiça e os conflitos de ladinos e trabalhadores portuários, *Bahia de Todos os Santos* ganhou uma reprimenda de Walter, que embarcara no clima inicial de entusiasmo. O crítico validou a visão predominante de que a montagem resultara confusa e que a direção marginalizara as estruturas sociais da cidade. O bloco de defensores do filme era liderado por Glauber, comprometido desde o ano anterior com Trigueirinho Neto, recém-chegado do Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma, e recomendado a ele e Walter por Paulo Emílio Sales Gomes¹¹. Em novembro de 1959, no início das filmagens, o *Diário de Notícias* publicou um artigo não assinado, mas com todos os rastros do estilo de Glauber, então copidesque e crítico de cinema: “Bahia (que é tema de Jorge) será tema para Trigueirinho”, uma inequívoca preparação de terreno para o diretor forasteiro. Do conjunto de citações ao tom direto e militante, estranho a outros membros da editoria cultural, o texto exprime ideias desenvolvidas mais tarde em *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

11 Carta de Paulo Emílio Sales Gomes a Walter da Silveira, 30 de junho de 1959. Arquivo Cinemateca Brasileira.

Trigueirinho Neto está inscrito na geração nova do cinema brasileiro, aquela que, após o fracasso da Vera Cruz, tomou as rédeas das melhores produções nacionais, como realizadores independentes. São eles Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Galileu Garcia, Carlos Alberto de Souza Barros, Walter Hugo Khouri, irmãos Santos Pereira. Não se pode dizer que alguma grande obra de arte tenha saído da imaginação e da técnica desses jovens que oscilam entre os vinte e nove e trinta e cinco anos, mas o certo é que filmes como *Cara de fogo*, *Rio, quarenta graus* [*Rio, 40 graus*], *O grande momento*, *Osso, amor e papagaios*, *Estranho encontro* estão em padrões temáticos e estéticos muito acima da média de produções estrangeiras que infestam nossos mercados (Bahia [...], 1959).

O ataque à “superficialidade exótica” de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, antecedia um anúncio do que seria *Bahia de Todos os Santos*, “um filme de ‘escola’ italiana” e “um trabalho onde o plano funciona sobre o homem, onde o corte seja pontuação, onde a montagem seja puramente narrativa” (Bahia [...], 1959). Uma frase atribuída a Trigueirinho não poderia estar mais distante do que Walter propugnava: “Até um muro terá função psicológica”.

As filmagens receberam extensa cobertura dos jornais baianos, havendo uma confluência de curiosos para as locações, o que multiplicou as expectativas em torno do lançamento no Cine Guarani, em 19 de setembro de 1960. Pelos relatos jornalísticos, os aplausos saíram frios e desabou na sala a frustração da maioria dos espectadores. Sete dias depois, a crítica de Walter veio repleta de palavras ásperas, no *Diário de Notícias* dominical: “Longos meses você esteve filmando a Bahia. No fim, ainda é o superficialmente pitoresco que você nos dá” (Silveira, 2006b, p. 155-157).

Perto da estreia, talvez por perceber equívocos nas descrições prévias, Walter desenhou um filme tal qual esperava, ancho de entusiasmo. Seu veredito negativo apagou essa simpatia e frustrou Trigueirinho e Glauber, o maior arauto de *Bahia de Todos os Santos*. “Um filme, Triguei-

rinho Neto, não é uma soma arbitrária de planos, cenas e sequências. Claro que você tem o direito a uma concepção pessoal do ritmo cinematográfico, embora fosse cedo para exprimi-la num filme tão difícil como este, que você achou tão fácil”, ironizou Walter, emitindo o sinal de que não adotaria a complacência na análise da festejada nova geração. Incomodado ainda mais com “[...] a falsidade sobre o homem e a paisagem da Bahia”, atacou a falta de traços identitários baianos na ação e nos personagens. “A presença a que me refiro é a atmosfera, a ambiência, o espírito, o caráter, o temperamento, a natureza da Bahia”, detalhou.

O filme apresenta fragilidades na narrativa e na dramaturgia heterogênea, com desníveis entre atores profissionais e amadores. A montagem mereceu as objeções, mas a crítica de Walter envelheceu mais do que o único longa-metragem de Trigueirinho, que logo se desligaria do cinema para assumir as vestes de líder espiritual. A ênfase no “espírito” e no “caráter” dos baianos – categorias vagas em excesso – poderia redundar justamente no pitoresco reprovado pelo crítico. Além disso, uma revisão de *Bahia de Todos os Santos* evidencia a forte presença da diversidade sociocultural da Bahia na representação da mestiçagem e da religiosidade negra antes de Glauber abordar e profanar o candomblé em *Barravento*, sem dúvida sensível à experiência precedente – de valor antropológico, além de fílmico – de Trigueirinho.

Como quem tivesse lido Walter na chegada à redação, Glauber se preocupou no mesmo dia em apontar o artigo “Filme choque”, contra a acusação de falsidade sociológica. Primeiro veio um ataque ao público hostil, sem citar em nenhum momento Walter, o autor das restrições de maior peso: “O envenenamento da chanchada e da falsidade americana predispõe os brasileiros contra os nossos filmes”. Nenhum recuo nos elogios; nele, prevalece o tom de socorro a uma tentativa brasileira de cinema de autor, desacreditada e martelada como obra pitoresca.

O filme não comunicou por causa do preconceito, torno a insistir. E porque nele não se exalta o folclore. Trigueirinho não é um pitoresco. É universal e Tônio [personagem interpretado por Jurandir Pimentel] vive a problemática da

liberdade e do compromisso, do ser ou não ser burguês, [insurgiu-se Glauber] (Rocha, 1960).

Num trecho afiado, sintetizou a *mise-en-scène*:

Esperamos o efeito, a habilidade, a continuidade. Temos a câmera-registro, a montagem sem tempo, os personagens sem a estória do passado, a configuração no quadro. Temos uma intuição regendo a câmera e temos um corte que arre-benta a ação. Busca-se impressões. Ferir com as impressões. Temos um caráter estético em debate (Rocha, 1960).

Reservou para o fim uma provocação pessoal, algo cifrado, reconhecível somente no mundo intelectual baiano: “Hoje gostar do cinema brasileiro é um sacrifício. É ser mais livre para pensar. E não são os incrédulos que provocariam o fim da luta. Vamos fazer mais filmes para indispor os comodistas, aqueles rebeldes de ontem que hoje se encontram vencidos”. Na década de 1930, Walter se aproximou da Academia dos Rebeldes, daí que a menção ao “rebelde vencido” torpedeava um destinatário claro (Rocha, 1960).

Em novembro de 1960, o artigo “Uma situação colonial?”, de Paulo Emílio Sales Gomes em *O Estado de S.Paulo*, ofereceu a Glauber reflexões pertinentes à violência verbal aflorada no caso Trigueirinho. De longe, Sales Gomes esteve informado sobre o debate apaixonado de *Bahia de Todos os Santos*, decerto mantido em seu campo visual na hora de pensar o mal-estar paralisante da cinematografia brasileira. Sintoma da alienação, o clima depressivo envolvia distribuidores, produtores, gestores de cinemateca, críticos e ensaístas pouco ou nada conscientes da situação colonial. A “marca cruel” do subdesenvolvimento alimentava a humilhação histórica do filme brasileiro, enfrentado com sarcasmo ou pura indiferença por uma crítica atrelada às cinematografias de mundos culturais distantes, sendo ela mesma parte do tecido adoecido que afetava os diretores e o destino econômico da criação (Sales Gomes, 2016).

Cinco meses separam este texto de um ensaio de Sales Gomes sobre *Bahia de Todos os Santos*, espaço temporal suficiente para assentar as

paixões do debate, embora persistisse o constrangimento. Em “Artesãos e autores”, de 14 de abril de 1961, o crítico paulista mediu as contribuições e as limitações da teoria do autor e citou Trigueirinho Neto para ilustrar a ideia de que um filme autoral não significava a certeza de uma realização artística vigorosa. Num outro polo, *A morte comanda o cangaço* (1960), de Carlos Coimbra, apresentava sequências autorais num conjunto artesanal e alcançava resultados acima de seus propósitos desambiciosos. Menos mordaz do que Walter na decepção com *Bahia de Todos os Santos*, Sales Gomes lamentava a incapacidade de Trigueirinho de operar estados de espírito difusos com os instrumentos da linguagem cinematográfica: “Ele delibera utilizar conscientemente a espontaneidade, mas ao mesmo tempo não toma nenhuma das medidas indispensáveis para construí-la” (Sales Gomes, 2016, p. 251).

Naquela altura, em carta a Sales Gomes, Glauber mostrava-se inseguro com o filme chamado por ele mesmo, meses antes, de “o mais importante do Brasil”, “ao lado dos grandes novos como Kubrick, Caco-yannis, como aquele Rossellini fantástico do começo neorrealista” (Rocha, 1960). Em abril de 1961, a salvo das hipérboles e galvanizado por um artigo do crítico paulista (“Artesãos e autores”), republicado no *Diário de Notícias*, ele manifestaria a Sales Gomes a insatisfação com Walter:

Não sei se você sofre ou tem pena da cultura nacional. Acho, por exemplo, que, como eu, você tolera ou compreende demais: refiro-me a *A morte comanda o cangaço* e *Bahia de Todos os Santos*. O primeiro exige tolerância, o segundo compreensão. A compreensão aliás que o Walter (confidencialmente!) não teve pelo Trigueirinho (Rocha, 1997, p. 146).

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber daria mais um recuo:

Bahia de Todos os Santos é um filme de autor; um filme de ruptura; um filme carregado de equívocos; um filme que, mergulhado no social, foi estrangulado pela personalidade individualista do seu autor. Briguei muito e continuo a brigar porque considero *Bahia de Todos os Santos* uma ruptura

com o cinema tradicional que se fazia no Brasil, tão importante, em 1959, como *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*; como mais tarde *Porto das Caixas* e num plano especial *Os cafajestes* (Rocha, 2003b, p. 120).

Desde a carta em que Glauber condenava a severidade de Walter, correram dez meses até a ida de Sales Gomes a Salvador para participar do I Estágio Nacional de Cineclubes. O retrato das pretensões maiores de Glauber sairia nítido em fevereiro de 1962. O crítico e conservador da Cinemateca Brasileira retornou a São Paulo convicto de que a dialética central do movimento cinematográfico baiano se encarnara em Glauber e Walter e não esteve alheio ao produto equilibrado desse diálogo de espíritos divergentes. “Como todo mestre autêntico, Walter da Silveira teve discípulos simultaneamente negadores e criadores, isto é, aqueles que, se insurgindo contra as lições, na verdade prolongam a obra do professor. É dessa dialética harmoniosa e vivificante que surge Glauber Rocha, nascido do cineclubismo para a crítica e daí para a realização”, anotou Sales Gomes, sensível à “constante rebeldia” do diretor excluído de um coletivo padronizado.

Um Clube de Cinema destina-se tradicionalmente a formar espectadores e Glauber Rocha nunca se sentiu como a unidade de um público. A forma de liderança que se exprime na crítica também foi para ele apenas prelúdio e primeiras armas para a ação que realmente lhe convinha, a realização de filmes (Sales Gomes, 2016, p. 255).

O polemismo de Glauber ganhou densidade no lançamento de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963, quando ampliou a sua relevância fora das fronteiras baianas. Sem dúvida, a *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, era a mais forte referência historiográfica tanto de Glauber como de Walter da Silveira, que partilhava com o crítico e cineasta carioca um projeto de livro jamais realizado (Autran, 2003, p. 192). Um confronto entre *Revisão crítica do cinema brasileiro* e três ensaios de Walter – “Depoimento inicial”, “Raízes do Cinema Novo”

e “Cinema Novo”, escritos entre 1961 e 1962 – compõe um quadro de distâncias e proximidades. A ascendência na vida intelectual de Glauber não fez com que Walter se sentisse obrigado a entrar no debate de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, pois não dedicou sequer uma resenha ao estudo do discípulo muito cedo ungido como o catalisador da geração cinéfila dos anos 1950. A atitude surpreende. Em janeiro de 1964, num panorama do cinema baiano no ano anterior, o crítico esboçou uma avaliação próxima daquela sustentada em outros momentos, desfavorável a ideias não especificadas, mas decidido a endossar a personalidade do autor:

Os contemporizadores devem detestar Glauber Rocha. Particularmente, a partir de sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Ela tem a mesma ênfase arrebatada do filme [*Deus e o diabo na terra do sol*]. Temperamento sempre em ofensiva, Glauber não dispõe de imparcialidade, não quer tê-la. Os conceitos que manifesta são frequentemente injustos, a favor ou contra. Mas são os seus conceitos. Agudamente sinceros. Excessivos no louvor e no ataque. Os juízos de uma geração despreparada tecnicamente para pensar, escrever, agir; eticamente, pela lealdade e pelo destemor, preparadíssimo, porém, para conscientizar o país. A própria discussão sobre o livro nos últimos meses do ano, sua condenação ou defesa, trouxe-o para o centro dos fatos cinematográficos de 1963 (Silveira, 2006b, p. 331-332).

A opinião superficial beirava o silêncio, mas escondia tática e adesão. Um dia depois deste balanço, Walter explicitou o motivo de sua neutralidade numa carta a Glauber, em que sinalizava cautela com os intelectuais paulistas. Supõe-se que ele tivera acesso às restrições brotadas no debate sobre o livro organizado pela Cinemateca Brasileira, em 9 de novembro de 1963, ao qual estiveram presentes Sales Gomes, Lucila Ribeiro, Cecília Guarnieri, Roberto Santos, Álvaro Bittencourt, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla. Transcrita pela *Última Hora* paulista, a conversa engrossou as ressalvas às teses de Glauber a res-

peito do papel histórico dos empreendedores de São Paulo no fracasso do plano de cinema industrial da Vera Cruz (1949-1954). Walter preferiu ponderar:

Seu livro: não escrevi um artigo especial em torno dele, nem vou escrever. Elogiá-lo, valeria direta suspeição (afinal, você me trata bem demais no livro). Atacá-lo, significaria um erro. Porque o livro é digno e corajoso. Valente como você mesmo. Tenho, sem dúvida, restrições e não poucas, mas ficam para uma conversa longa, quando nos encontrarmos (Silveira, 2006b, p. 335).

Nem de longe havia desatenção. Ele garantiu audiência à polêmica:

Acompanhei o que se escreveu a favor e contra. Os paulistas não perdoarão nunca você. Pouco importa. Você foi sincero, mesmo nas injustiças. E esta sinceridade é tanto mais importante quanto atrai pela primeira vez, através de um livro, no Brasil, a camada pensante da sociedade para refletir sobre a problemática do nosso cinema. É um pioneirismo indiscutível. Pois aquele livro do Alex [Viany]¹² não havia despertado interesse fora dos círculos cinematográficos (Silveira, 2006d, p. 335).

Em todas essas confidências, a ênfase no temperamento do crítico-cineasta se abeira da exposição de Sales Gomes no debate da Cinemateca, de que as ideias de Glauber só interessavam porque vinham de uma personalidade criadora que faria bons filmes (Rocha, 2003a). Em retrospecto, seria difícil Walter entrar na querela com os paulistas enquanto seu diagnóstico do fracasso da Vera Cruz rondasse a vizinhança daquele formulado por Glauber, cujo estilo se distanciava da parcimônia e da solenidade do crítico veterano na interpretação da história econômica do cinema brasileiro. Lê-se no ensaio “Depoimento inicial”, de Walter:

¹² Walter se refere ao livro de Alex Viany *Introdução ao cinema brasileiro*, lançado em 1959 pelo Instituto Nacional do Livro.

Logo nas primeiras fitas, sentiu-se, porém, que a Vera Cruz tinha graves problemas. De planejamento, orientação ideológica e controle comercial. Partindo da ideia de que somente com filmes caros poderiam imediatamente triunfar nos mercados, os dirigentes da Vera Cruz exageraram no custo da produção, sem a garantia de uma rentabilidade que pudesse, em breve, devolvê-lo.

[...] a predominância estrangeira nos setores básicos das equipes gerou um dos fenômenos mais negativos da Vera Cruz: a desordem temática. [...]

Mas por que a Vera Cruz, com o arrojo de seus fundadores, também contratar com as firmas americanas a distribuição interna? Só um desconhecimento total da história econômica do cinema permitiria esse erro (Silveira, 2006c, p. 259).

Lê-se em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber:

O monstro cresceu tanto que não se aguentou nas pernas. O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, autossuficiência e amadorismo. Era pecado falar em Brasil: os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano, Fabio Carpi, redigia. A inteligência dos economistas entregou a distribuição à Columbia Pictures, enquanto Harry Stone elogiava a qualidade dos filmes brasileiros (Rocha, 2003b, p. 72-73).

Se os diagnósticos guardam parentesco, as diferenças se avolumam no estilo ardoroso de Glauber – coalhado de frases curtas e imagens instantâneas – e em suas conclusões encharcadas de um ideário estético e político em construção – ou, antes, em confronto com o dragão industrial. Essas tonalidades ficam mais contrastantes nas conclusões tiradas da ruína da indústria de cinema em São Paulo. “Num balanço final, entre o que fez e o que podia ter feito, ficou, da Vera Cruz, a cer-

teza de que só pela *autenticidade* e pela *independência* se vai para diante”, concluiu Walter, prestes a desenvolver essas “duas fontes de emancipação” em outro tópico. De seu lado, Glauber encerra a radiografia da Vera Cruz oferecendo o remédio técnico e teórico do Cinema Novo, em resposta ao subdesenvolvimento.

Se não manifestou explicitamente os seus reparos teóricos e metodológicos à *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Walter revelava, em ensaios e cartas, as flutuações de sua visão da história do cinema brasileiro, menos propensa a encampar a estrutura teleológica do discípulo convertido à militância do Cinema Novo. A elasticidade do diálogo crítico entre Walter e Glauber estendia-se das divergências formais às alianças políticas – e este segundo aspecto conciliador tem maior peso com os lançamentos de *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. As expectativas de ambos tendiam a convergir quando o Cinema Novo consolidava as grandes leituras e narrativas da nacionalidade.

Referências

AUTRAN, A. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates).

BAHIA (que é tema de Jorge) será tema para Trigueirinho. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1959.

CORREIA, H. Cinema. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1958.

LEAL, C. *O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha*. 2018. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

NOGUEIRA, C. (org.). *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos*. Salvador: Edufba, 2020.

PIONEIRO da crítica de cinema no Brasil morre em Salvador aos 57 anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1970.

ROCHA, G. Anthony Mann, autor de filmes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 e 7 dez. 1959a.

- ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, G. Cinema Liceu, domingo de manhã. *Jornal da Bahia*, Salvador, 13 nov. 1970.
- ROCHA, G. Debate sobre Revisão crítica do cinema brasileiro. In: ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003a. p. 207.
- ROCHA, G. *Deus e o diabo na terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, G. Filme choque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 e 26 set. 1960.
- ROCHA, G. Glória feita de sangue (II). *Jornal da Bahia*, Salvador, 5 nov. 1958a.
- ROCHA, G. O “Couraçado Potemkin”: quadro cinematográfico máximo. *Jornal da Bahia*, Salvador, 11 dez. 1958b.
- ROCHA, G. O diretor (ou autor). In: COSTA, F. M. (org.). *Cinema moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966. p. 51-52.
- ROCHA, G. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROCHA, G. Resistência da ilusão. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 e 16 nov. 1959b.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.
- ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Glauberiana).
- ROCHA, G. Semana sem filmes. *Jornal da Bahia*, Salvador, 14 nov. 1958c.
- ROCHA, G. Temas para polêmica. *Jornal da Bahia*, Salvador, 15 nov. 1958d.
- SALES GOMES, P. E. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006a. v. 1.
- SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006b. v. 2.
- SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006c. v. 3.

SILVEIRA, W. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006d. v. 4.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, I. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

A experiência da crítica de cinema na Bahia

trajetórias e desenvolvimento

RAFAEL OLIVEIRA CARVALHO

É fato que o desenvolvimento de uma pesquisa historiográfica acerca da crítica de cinema na Bahia encontra desafios enormes de organização muito por conta da falta de material e conteúdo que amparem tal empreendimento. O percurso de investigação que faremos aqui nada mais é do que uma busca pelos vestígios deixados pelo trabalho crítico/jornalístico, com seus muitos desdobramentos, registrado e vivenciado em terras baianas ao longo da história do cinema, não sem pensar nas muitas lacunas e faltas que não conseguiremos suprir aqui nestas páginas.

Propomos, neste capítulo, destacar a relevância do trabalho crítico feito na Bahia como modo de reflexão e construção de um pensamento de cinema, em consonância com a própria prática cinematográfica que emergiu no território baiano, tanto enquanto polo de exibição quanto em termos de realização local de filmes em diversas fases históricas. Partiremos das experiências críticas mais relevantes, ancorando-nos na trajetória dos sujeitos que exerceram a crítica como profissão, a exemplo de Walter da Silveira – pilar de um pensamento crítico e mentor de gerações de outros críticos e cineastas –, André Setaro, José Augusto

Berbert de Castro, José Umberto Dias, Adalberto Meireles e João Carlos Sampaio, dentre outros nomes.

Walter da Silveira (1915-1970) não foi apenas um crítico de cinema atuante e perspicaz, mas construiu na Bahia um verdadeiro espírito cinéfilo, reflexivo e de reconhecimento do cinema para além de sua função de lazer, através de atividades que vão desde o cineclubismo até o ensino especializado. Seu nome servirá como fio condutor para o percurso histórico que iremos traçar aqui – baseado ainda na própria pesquisa que ele mesmo empreendeu com a escrita do livro *A história do cinema vista da província* (1978), lançado postumamente, “[...] num trabalho de verdadeiro *arqueólogo* da arte fílmica, dos primórdios do cinema na Bahia” (Setaro, 2010a, p. 104).

A influência de Silveira nas pessoas que fizeram cinema na Bahia (na crítica, na realização ou em demais atividades) é largamente sentida em qualquer depoimento que busque desvendar os caminhos do amor pelo cinema. Muitos desses caminhos têm origem na presença e perseverança de nosso maior crítico e intelectual. Valemo-nos aqui, então, de uma abordagem metodológica norteadas a partir do trabalho de Silveira, para dar conta minimamente dos percursos históricos da crítica baiana de cinema, mas com a certeza de que muito ainda deverá ser investigado e (re)descoberto sobre tal exercício na Bahia.

Walter da Silveira, pilar do pensamento cinematográfico baiano

Quando Walter da Silveira começou a escrever em jornais, em 1928, com apenas 13 anos de idade, o cinema na Bahia, assim como em todo Brasil, era tido como mero divertimento popular, ainda mal apreciado pelas classes intelectuais e ditas “cultas” da sociedade. O dado de precocidade com que o jovem amante do cinema começou a olhar com mais atenção para os filmes e a rabiscar alguns comentários ligeiros é um fator inusitado em sua trajetória.

O período inicial de produção textual de Silveira, que vai do final dos anos 1920 até início dos anos 1940, é o momento de formação e encantamento pela indústria do cinema – especialmente a dos Estados Unidos e, em menor escala, a da França. É aí que Silveira começa a escrever para alguns periódicos, seduzido por aquele cinema de celebridades. Tal início é marcado pelo comentário rápido, curiosidades, notas de divulgação sobre determinado filme estrelado por alguma atriz ou algum ator conhecido(a), ainda sem preocupação crítica ou estética.

Os textos de Silveira desse período – não assinados – não passavam de pequenas notas de caráter predominantemente informativo sobre filmes de maior sucesso que estavam em exibição na capital baiana. No jornal *O Imparcial*, por exemplo, em que iniciou a escrita, ele falava sobre filmes na coluna “Teatros & Cinemas”, dividindo espaço com as informações sobre peças teatrais, já que o próprio veículo tratava ambos os espetáculos culturais de maneira uniforme. José Umberto Dias, que foi discípulo de Silveira e editou grande parte dos textos do mestre em uma coleção de quatro volumes¹, define assim tal fase da carreira de Walter:

É, na realidade, um neófito a exercitar o jornalismo especializado no comentarismo cinematográfico. [...] Dedicar-se, quase exclusivamente, a informações ligeiras sobre acontecimentos ocorridos em estúdios internacionais e espetáculos lançados na capital baiana. Esta denunciada imaturidade, contudo, revela-nos uma explícita vontade de crescimento que será comprovada na evolução de um apaixonado pelo cinema. A simples notícia será desenvolvida em direção à futura independência do pensamento estético (Umberto Dias, 2006, p. 47).

O amadurecimento cinematográfico do jovem Walter da Silveira vai se dando progressivamente, em decorrência do próprio crescimento

1 A coleção recebeu o título de *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero* e reúne grande parte da produção textual de Walter da Silveira, sejam textos informativos, críticas, ensaios, sendo tratadas temáticas não só de cinema como de outros assuntos, a exemplo de artes plásticas, política, economia etc.

pessoal, do contato cotidiano com os filmes e das reflexões que vai realizando no decorrer do percurso de aprofundamento da história e das obras cinematográficas, além do acúmulo de conhecimentos adquiridos ao produzir tais textos de caráter informativo no âmbito do jornalismo cultural. É também um pesquisador ativo, muito interessado nas discussões contemporâneas sobre cinema em termos mundiais – conseguia acesso a revistas e pesquisas estrangeiras, lia os críticos internacionais, acompanhava o percurso dos grandes festivais e das principais obras e cineastas que despontavam na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Ou seja, estava bastante atento ao que acontecia em termos de novidade no âmbito do cinema mundial.

Para Umberto Dias (2006), uma maior evolução de pensamento e da escrita de Silveira vai se tornar visível na primeira metade da década de 1940, mais especificamente quando profere a conferência “Cinema – arte contemporânea”, a convite da União dos Estudantes da Bahia (UEB). Posteriormente, o texto da exposição será publicado no *Diário de Notícias*. É desse período também que começa a florescer no pensamento reflexivo de Silveira a defesa por uma produção cinematográfica nacional, atestada pelo artigo “Esta é a hora do cinema nacional”, além de engrossar as defesas do cinema enquanto forma artística com o texto “Valor do cinema como arte”, ambos publicados em 1943 pelo mesmo *Diário de Notícias*. Nesse momento, já era indiscutível o notório saber com que Silveira tratava das questões relacionadas ao cinema a partir de uma veia crítica e expansiva.

No decorrer da década de 1940, vão surgir em alguns periódicos as primeiras críticas assinadas por Silveira, destinadas a discutir mais especificamente um filme em si a partir de suas características formais e contextuais. Segundo Maria do Socorro Silva Carvalho (2003, p. 66), “[...] nos artigos e livros de Walter da Silveira, predomina um enfoque estético-histórico sobre o cinema”. A partir de então, sua produção jornalística se reveza, por um lado, com os ensaios sobre temas relacionados ao cinema e sobre os cineastas que achava importante destacar junto a suas características autorais e, por outro lado, com as críticas de filmes pontuais que se tornavam cada vez mais embasadas e aprofundadas. Será

assim durante toda a trajetória de produção a partir de então. Sobre as críticas, Carvalho pontua:

Para ele, a função da crítica de cinema, sobretudo naquele momento histórico, era conscientizar o público da necessidade de ver o cinema como expressão artística, fazendo-o compreender a importância da interpretação dos filmes para o seu aprimoramento, não somente cultural, mas, de modo amplo, nas diversas esferas do desenvolvimento humano (Carvalho, 2003, p. 67).

A vertente ensaísta de Silveira, aliás, já foi vista como uma de suas principais e mais dignas atividades textuais. Assim escreve Jorge Amado no prefácio de *Fronteiras do cinema* (1966), livro/coletânea que Silveira publica no fim da vida, reunindo um punhado de ensaios publicados em periódicos diversos:

Não farei a Walter da Silveira a injustiça de chamá-lo de ‘crítico de cinema’ de tal maneira a expressão se tornou quase um insulto, um nome feio. Estamos ante um ensaísta de cinema, com estatura de historiador de cinema – e o caminho da história da arte cinematográfica certamente será por ele palmilhado. Um grande ensaísta de cinema pela seriedade do conhecimento, pela decência de sua posição feita de amor pela criação do homem no plano da cinematografia, por seu livre pensamento, pela intransigência dos seus pontos de vista que são, ao mesmo tempo, resultado de uma visão maleável e flexível. [...] Nosso maior ensaísta de cinema? Não: o nosso único e verdadeiro ensaísta de cinema. Todos os demais estão presos aos limites da simples crítica quando não da crônica de cinema (Amado, 1966, p. 11).

Mesmo apesar da posição impositiva do romancista baiano em rotular Silveira como um ensaísta de cinema, não se pode deixar de conside-

rar todos os textos críticos que ele desenvolveu ao longo de sua carreira. Silveira também faz reflexões, através de artigos jornalísticos e em vários momentos distintos de sua trajetória, sobre o próprio fazer crítico, sua importância, funções e atribuições, revelando a preocupação em discutir o ofício – um desses artigos mais famosos, “Crítica e contra-crítica”, é justamente o primeiro texto de *Fronteiras do cinema*, livro que dá a entender a tendência de enxergá-lo como ensaísta. De qualquer modo, pensamos aqui que o gesto de análise, reflexão e abordagem dos filmes, do cinema e de certas temáticas contém, em si mesmo, uma operação crítica que exige a posição de reconhecimento e conhecedor de que Silveira desfrutava.

No intermédio entre o “crítico” e o “ensaísta” de cinema, o percurso traçado por Silveira revela um homem marcado pela obsessão às letras e à oratória, cultivando a figura de intelectual cuja legitimação pode ser inferida pelo espaço cativo que tinha nos periódicos baianos como articulista, interessado também por outras vertentes do pensamento, fortalecendo seu nome como um formador de opinião. Mesmo sem diploma jornalístico, Silveira era tido como homem capaz de expor em artigos assinados sua visão não somente sobre cinema, mas também acerca das artes em geral (com maior inclinação para as artes plásticas), além de política e economia. Diplomado pela Faculdade de Direito da Universidade da Bahia em 1935, exerceu durante toda a vida a função de advogado. Com inclinação especial pelas causas trabalhistas, chegou a abandonar o cargo de juiz de direito no interior da Bahia para se dedicar ao ofício de advogado de diversos sindicatos em Salvador, dentre eles o Sindicato dos Exibidores Cinematográficos, o que revela sua constante preocupação e luta em benefício da classe cinematográfica. Esse movimento de sempre se voltar para as questões do cinema só confirma a denominação de Silveira como um homem da arte do filme e da dimensão social, política e cultural advinda com a experiência do cinema.

Ao nos determos sobre sua produção crítica, percebemos duas vertentes muito marcantes em seus escritos: a valorização dos filmes nacionais – e também de certa produção baiana – ao trazer histórias de um povo que se reconhecia na tela do cinema e a atenção dada aos

grandes nomes da cinematografia mundial, com a chegada ou exibição nas terras baianas de certos filmes de diretores já consagrados mundialmente. O interesse de Silveira, portanto, era amplo e revela, antes de qualquer coisa, um grande cinéfilo a fim de deglutir o máximo de conhecimento possível, alargando suas próprias fronteiras de saber e alcance cinematográfico.

São muitos os nomes relevantes que passaram pelo crivo e pela avaliação de Silveira, desde os cineastas “queridinhos” daquele momento até os que marcaram a história do cinema e permanecem no imaginário cinéfilo até hoje. Charles Chaplin é o mais evidente nesse sentido devido à enorme admiração que Silveira já nutria por ele desde muito cedo, dedicando um livro somente à obra chapliana, intitulado *Imagem e roteiro de Charles Chaplin*, publicado em 1970, poucos meses antes da morte de Silveira². Foi também um fiel defensor e propagador das obras de Federico Fellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, Alain Resnais. Alguns desses cineastas chegam a Silveira (e à Bahia) com o *status* de “autor” já demarcado, até mesmo pelo atraso com que os filmes aportavam por estas terras.

A mesma inclinação para valorizar e defender o cinema nacional também sempre existiu no trabalho de Silveira. Se Paulo Emílio Sales Gomes é tido como o grande nome da crítica brasileira a assumir postura de defensor aguerrido do cinema nacional, é curioso notar que, antes dessa tomada de consciência do crítico paulista³ – que vai se dar

2 Desde muito cedo em sua carreira, Silveira teve larga adoração pelo trabalho de Chaplin, tendo escrito uma série de ensaios sobre seus filmes e sobre o projeto estético do diretor-roteirista-ator-produtor. Esse livro, portanto, é a consumação de todo o esforço intelectual desenvolvido há muito tempo sobre a carreira de Chaplin. Guido Araújo, em entrevista concedida ao pesquisador Rafael Oliveira Carvalho, relata que o lançamento do livro, com Silveira já debilitado pelo câncer, contou com sessão especial de *O garoto* (1921) e que o crítico chorava de emoção durante a exibição. Guido conta ainda que Silveira conseguiu enviar, por intermédio de Jorge Amado, um exemplar do livro para o próprio Chaplin, que lhe retornou com uma carta de agradecimento. No entanto, Silveira não viria a receber a correspondência, porque faleceria em novembro de 1970.

3 Paulo Emílio vai fazer um mea-culpa e afirmar isso claramente em entrevista concedida a Carlos Reichenbach, Inácio Araújo e Eder Mazini para a revista *Cinegrafia*, publicada em julho de 1974. Fica claro que a geração de jovens estudantes que, em 1941, fundou a revista *Clima* – com Paulo Emílio como um dos responsáveis por escrever sobre cinema –, importante publicação que, segundo Paulo Paranaguá (2014), fez um salto da crítica mais

por volta de meados dos anos 1950, especialmente quando da criação da Cinemateca Brasileira –, Walter da Silveira, na Bahia, já atentava para a importância de olharmos para a produção nacional de cinema e acreditarmos na força dessa indústria. No artigo de 1943 aqui já citado, “Esta é a hora do cinema nacional”, ele escreve:

Nesse momento, nasce a possibilidade do cinema nacional, [...]. As nossas casas de exposições estão projetando os filmes mais medíocres ou reprisando películas já muito reprisadas. O público vai ainda ao cinema porque, em cidades como Salvador, a única diversão existente é a cinematografia. [...] Não vou dizer aqui uma tolice: a de afirmar que o cinema brasileiro pode preencher a lacuna deixada pelo cinema estrangeiro. Afirmando, entretanto, que o cinema nacional deve aproveitar o momento para criar mais e melhor, enchendo os cartazes com seu anúncio. [...] Não é uma ilusão, é um ideal. E nada tem de romântico. Assenta nas condições mesmas da vida que aí está. É só olhar querendo ver, esta é a hora do cinema nacional (Silveira, 2006b, p. 94-96).

Silveira irá publicar uma série de artigos como esse ao longo de sua carreira, dedicando-se em analisar o então estado do cinema brasileiro, sem se esquecer da produção baiana, além, é óbvio, de criticar os diversos filmes nacionais que são lançados nas salas comerciais. Apesar desse ímpeto de valorização da filmografia nacional, isso não significava condescendência aos filmes. Ele continuava exigente, com olhar atento para as diversas questões da arte cinematográfica e expunha com muita sinceridade sua opinião embasada das obras.

impressionista para uma mais analítica, pouco se interessava pelo cinema brasileiro. A entrevista está publicada tanto em *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes* (organização de Adilson Mendes) quanto em *Paulo Emílio Sales Gomes – O homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto* (organização de Maria do Rosário Caetano).

Cinefilia e formação no Clube de Cinema da Bahia

Falar da importância e do pioneirismo de Walter da Silveira para o pensamento sobre cinema, bem como de sua produção crítica, pressupõe nunca se esquecer de mencionar uma de suas maiores criações: o Clube de Cinema da Bahia (CCB). Se a hegemonia hollywoodiana continuava presente no mercado exibidor baiano, vai ser com a fundação do CCB, criado em parceria com o amigo Carlos Coqueijo Costa em junho de 1950, que se consolida a exibição de uma produção mundial mais plural em Salvador. Nos moldes de um cineclubes tradicional, o clube trouxe para a capital baiana filmes de diretores importantes da época, que faziam sucesso no mundo e que já eram reconhecidos como grandes nomes da sétima arte, além de resgatar obras clássicas mais antigas com o intuito de torná-las conhecidas do público baiano. O clube, porém, não possuía a intenção de se tornar uma bandeira contra o cinema hollywoodiano, muito embora seguisse outro caminho de preocupação estética. Nas palavras do seu próprio fundador:

O Clube de Cinema não fora criado para combater o cinema americano. Seus objetivos se limitavam a valorizar o filme como expressão de arte. A impressão reinante de início era, todavia, a de que se tratava de uma entidade antiamericanista. Dois motivos conduziam a essa impressão: os filmes europeus, fora do mercado exibidor, custavam baratíssimo e necessitavam de uma tela qualquer; e as agências de Hollywood, numa política erradíssima contra o movimento cineclubista, recusavam sua produção (Silveira, 1978, p. 84).

O Clube foi um marco para o pensamento cinematográfico baiano ao possibilitar a muitos jovens e intelectuais o alargamento da experiência do cinema, promovendo uma nova visão dos produtos que faziam parte de uma tradição narrativa e formal diferente do classicismo dos filmes norte-americanos, muito embora os bons exemplares dessa filmografia também tinham espaço garantido nas exibições e discussões do Clube.

Alia-se a isso a própria verve educativa de Silveira, que promovia verdadeiras palestras depois das exibições dos filmes. Segundo aponta Maria do Socorro Carvalho (1999, p. 181-182):

O CCB produziu, ao longo dos anos, uma plateia interessada em cinema. Não apenas no cinema enquanto ‘diversão’, mas, sobretudo, como ‘expressão de arte’ e, portanto, com uma linguagem própria que deveria ser analisada, estudada, debatida para poder ser plenamente fruída.

É fácil entender que o funcionamento de um espaço de visualização e discussão de filmes como este se confunde, no trabalho de Silveira, com o próprio fazer crítico, tal qual um prolongamento de um mesmo exercício analítico. Silveira era, ao mesmo tempo, sujeito observador do cinema e de suas manobras de difusão para o público espectador, mas também ele mesmo um sujeito ativo na construção de uma cultura cinéfila na Bahia daquele período. Trata-se de um eixo comum que se confunde ou se complementa, pois parte de um ponto que retorna a si mesmo. Silveira moldava e era moldado pelas circunstâncias contextuais da Bahia cinéfila, especialmente entre as décadas de 1950 e 1960, que vivia um apogeu cultural e desenvolvimentista nunca experienciado antes⁴.

O CCB era constituído por um quadro de quase 300 sócios, entre escritores, artistas plásticos, advogados, professores de Medicina e universitários da época. Além disso, as finalidades do Clube não se resumiam somente à exibição de filmes de valor artístico, mas também à organização de uma biblioteca especializada, bem como de uma filmo-

4 Segundo Maria do Socorro Silva Carvalho (1999), os anos da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1961) fizeram dar um salto não só na vida cultural de Salvador, mas também em diversos aspectos da vida cotidiana, como nos setores urbano, industrial, econômico, comunicacional, universitário e no da política social. São os chamados “anos dourados” na Bahia, o que favoreceu a ampliação das práticas artísticas e o surgimento de tantos movimentos e artistas das mais diversas áreas a frutificar seu trabalho e fazer da Bahia um polo riquíssimo de produção cultural. Para mais informações, consultar o livro da autora *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*.

teca, com a realização de cursos, debates e conferências e a publicação de um periódico.

Assim, Silveira consolidava-se como figura respeitada nos círculos ligados ao cinema – círculo que ele mesmo ajudou a criar –, uma espécie de mentor intelectual e pai de toda uma geração que ia se formando naquele tempo. Ele vai gerar nas pessoas um pensamento reflexivo sobre cinema, sejam elas cineastas que mais tarde irão participar de movimentos de realização cinematográfica (realizadores do Ciclo Baiano de Cinema e alguns embrionários do Cinema Novo), sejam outros indivíduos engajados que surgem como críticos de cinema. Esse é o caso de nomes como Glauber Rocha, Orlando Senna, Hamilton Correia, Geraldo Portela, Paulo Baladão, Alberto Silva e outros, que será possível dizer colegas de ofício de Silveira, embora sem a mesma influência e relevância do mestre.

Silveira não aparecerá mais “sozinho” no ofício de escrever sobre cinema. Porém, poucos possuíam a mesma relevância, a perspicácia argumentativa e o conhecimento enciclopédico de alguém que se dedicava a estudar e se aprofundar sobre cinema, como era seu perfil. Naquele momento ele será, ao mesmo tempo, mestre e parceiro de crítica de uma nova formação de cabeças pensantes e adoradores da sétima arte.

Ao longo dos dez primeiros anos de existência do Clube, formar-se-ia uma nova geração de críticos de cinema, preocupados em analisar a expressão cinematográfica nos seus aspectos estéticos, históricos, sociais, políticos e econômicos para, inclusive, facilitar a comunicação entre os realizadores e o grande público (Carvalho, 2003, p. 66).

A crítica de cinema, além das atividades do CCB, irá apoiar e promover o impulso que tomará a nova produção cinematográfica baiana nesses tempos de agitada movimentação e despertar cultural, o que culminará com o chamado Ciclo Baiano de Cinema e, posteriormente, com o Cinema Novo, que tem na Bahia seu gérmen na figura do jovem e já irrequieto Glauber Rocha.

A intensa atividade crítica e cineclubista irá permitir a formação de cineastas baianos que resolvem tirar do papel seus projetos de filmes, além de atrair os interesses de demais diretores que vêm filmar e produzir seus trabalhos na região. O Ciclo Baiano de Cinema será responsável pela produção local de diversos filmes entre 1959 e 1964, imprimindo nas telas obras com a cara da Bahia, aliadas a uma estética peculiar de realização a baixo custo. Roberto Pires é quem inaugura essa fase de produção com o lançamento de *Redenção* (1959), considerado o primeiro longa-metragem baiano⁵.

Glauber Rocha vai despontar também como integrante desse movimento, iniciando sua carreira de cineasta primeiro com o curta experimental *Pátio* (1959), realizando depois seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1962), na esteira do sucesso e da movimentação da produção cinematográfica local. Porém, a posição de Glauber como crítico de cinema e cinéfilo se faz presente bem antes no percurso do amante de cinema e frequentador do Clube de Dr. Walter, como ele o chamava. “Lendo Walter da Silveira, descobri o cinema internacional segundo sua economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia” (Rocha, 2004, p. 319).

Glauber, junto com uma série de outros jovens entusiastas, componentes que circulavam pelo campo do cinema na Bahia, parte para o exercício da crítica e/ou da própria realização cinematográfica. Frutifica-se, então, uma nova geração que dará continuidade, a seu modo, ao trabalho analítico dos filmes em diversos periódicos da Bahia, cada qual com seus estilos e preocupações particulares. A nova crítica que floresce daí possui outras diretrizes e irá conduzir o pensamento crítico por distintos caminhos e jornadas.

5 Depois de *Redenção*, Roberto Pires faz *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962); Trigueirinho Neto, após estudar cinema na Itália, realiza *Bahia de Todos os Santos* (1960); Luiz Paulino dos Santos se lança com o curta-metragem *Um dia na rampa* (1959); Olney São Paulo dirige *Grito da terra* (1964). *Sol sobre a lama* (1963), mesmo que dirigido pelo carioca Alex Viany, é filmado e produzido na Bahia. Esses são os principais resultados do ciclo nas telas dos cinemas, além, é claro, dos primeiros filmes dirigidos por Glauber Rocha, citados a seguir.

O campo crítico se amplia

Se Walter da Silveira é, obviamente, a referência mais importante para a crítica cinematográfica desenvolvida na Bahia, sua influência e relevância estão também no incentivo para o surgimento de um discurso crítico que ganha espaço na mídia através de outros nomes ligados à cena cultural baiana. Segundo reconhece Paulo Emílio Sales Gomes, em depoimento escrito em 1962:

Os esforços de Walter da Silveira, entretanto, não foram perdidos. Os jornais da Bahia são hoje os que dispõem dos críticos cinematográficos mais jovens e entusiastas do país. Numa revista literária como *Ângulos*, as seções mais estimulantes e polêmicas são as que se dedicam ao esforço da compreensão e da análise da conjuntura cinematográfica brasileira (Gomes, 2006, p. 242).

A publicação a que alude Paulo Emílio referencia uma fase em que iniciativas oriundas da vivência universitária fizeram surgir algumas revistas marcantes da vida social e cultural da cidade de Salvador. *Ângulos* foi editada pelo Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia entre 1957 e 1961, enquanto outra publicação tão importante quanto, a *Mapa*, circulou de 1957 a 1958. Não chegaram a ser muito longevas, mas apontaram um caminho de renovação e injeção de sangue jovem nas letras e reflexões culturais de Salvador.

Escrevia em ambas quase o mesmo grupo de colaboradores, encabeçados por Glauber Rocha, Fernando Rocha Peres, Américo Motta, João Carlos Teixeira Gomes, Calasans Neto, Paulo Gil Soares e Florisvaldo Mattos. Segundo o próprio Glauber, “[...] toda a nova geração de escritores e artistas da Bahia, editadas nas revistas *Mapa* e *Ângulos*, frequentou o Clube [de Cinema da Bahia]” (Rocha, 2003, p. 154), confirmando assim o modo interseccional com que tais figuras trafegavam pelos mais diversos círculos culturais da capital baiana.

Glauber é figura central desse período, uma vez que ele mesmo irá despontar como cineasta ícone de todo um movimento, ressignificando

o cinema brasileiro e reposicionando-o no contexto de produção mundial. Assíduo participante do CCB e um agitador cultural nato, ele inicia a carreira como jornalista diário, tendo colaborado em diversos jornais da cidade, cobrindo de início a editoria policial, até se firmar como o homem de cinema que ele estava predestinado a ser. Como crítico, escreve de 1956 a 1963 em vários veículos baianos e para alguns do Rio de Janeiro. Em 1963, lança *Revisão crítica do cinema brasileiro*, trabalho sobre o passado do cinema nacional, suas reverberações no presente e as raízes do que seriam as bases para o surgimento do Cinema Novo. A partir desse momento, Glauber já se distancia da crítica para entrar de cabeça na constituição de um projeto de cinema tão arriscado quanto ambicioso. Mudando-se para o Rio de Janeiro, irá lançar seu petardo *Deus e o diabo na terra do sol* já no ano seguinte.

A crítica de cinema que ele exercitou vai estar muito associada às preocupações e inquietações pessoais acerca do cinema que ele mesmo ia formulando naquele período, muito atreladas a um pensamento sobre a realidade brasileira e latino-americana, às dinâmicas sociopolíticas do país e às relações conflitantes entre os países periféricos e centrais, além de pensar toda uma concepção de cultura de intervenção na sociedade brasileira⁶.

Orlando Senna é outro nome importante que despontou, de início, como crítico e amante do cinema; hoje, um reconhecido cineasta, produtor, escritor e jornalista, dirigente de diversas escolas e centros de cinema. Nos seus tempos de formação, teve trajetória similar: frequentador ativo do CCB, estudava e acumulava conhecimentos acerca da atividade que tanto amava – chegou a assumir um dos postos de direção do CCB no final dos anos 1950. Logo depois, passou a escrever em uma prestigiosa coluna no jornal *Estado da Bahia* a partir de 1960, quando Glauber já estava há muito exercendo o ofício de crítico. Mas é dessa época também que surge o primeiro curta dirigido por Orlando, *Festa* (1961), e o jovem crítico-cineasta passa a se dedicar às atividades

6 Para se aprofundar mais sobre o trabalho crítico desenvolvido por Glauber Rocha no período, consultar a tese de José Umbelino Brasil intitulada *As críticas do jovem Glauber – Bahia 1956/1963* (2007).

cinematográficas, concomitantemente com os estudos, primeiro em Direito, depois em Teatro, além da militância estudantil. Ainda assim, o gosto pela crítica é um chamariz evidente e indiscutível.

Trata-se, portanto, de uma geração que vivia com intensidade a pulsação cultural de Salvador, os novos ares para uma atuação cinematográfica possível, seja na realização, na escrita ou em diversas outras funções aglomeradas ao redor do cinema, todas elas como parte de um mesmo processo de pertencimento a um conjunto de cine-amantes, ao mesmo tempo que vivenciava no país um momento político muito doloroso e perturbador com o golpe de Estado que assolava o Brasil a partir de 1964. Como atesta Glauber em *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

O fato é que, tendo notícia dos filmes de A. Robatto Filho, o cinema da Bahia viveu e amadureceu de festivais, retrospectivas, palestras e uma intensa crítica liderada por Walter da Silveira: deste núcleo saíram Hamilton Correia, eu, José Gorender e, anos depois, a nova crítica liderada por Orlando Senna e o grupo Geraldo Portela, Edelmar Aragão, Alberto Silva, Lázaro Torres. Também Jamil Bagded, José Telles de Magalhães e eventualmente Olney São Paulo frequentaram o CCB, além de Guido Araújo e muitos outros ligados direta ou indiretamente ao cinema baiano de hoje (Rocha, 2003, p. 154).

A partir daqui, a história da crítica de cinema na Bahia torna-se mais fragmentada se tomarmos como base o trabalho individual de cada um desses sujeitos críticos, sempre à sombra protetora e apadrinhada de Walter da Silveira, mas também donos de sua própria trajetória, nem sempre centralizada na crítica como atividade primordial em suas carreiras. Vale destacar que existem distinções temporais no percurso de atuação de cada um deles, tendo alguns exercido a crítica no início dos anos 1950, a partir dos primeiros anos do CCB, e outros que vieram a fazer carreira posterior. Não nos cabe aqui datar e especificar o período de atuação de todos eles na função de críticos, antes destacar a efervescência cultural e cinematográfica que possibilitou a tanta gente praticar

a verve crítica, dedicando-se a escrever sobre cinema na Bahia – alguns deles tendo ido embora e continuado o trabalho em outros estados.

Em fins dos anos 1960, outro acontecimento primordial dá continuidade ao desenvolvimento de uma práxis crítica engajada e atuante, mais uma vez alicerçada no trabalho de Silveira, ele que vivia seus últimos anos de vida: a criação do Curso Livre de Cinema, em 1968, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Já havia uma vontade de longa data de implementar na instituição uma escola de cinema, nos mesmos moldes da Escola de Belas Artes e da Escola de Teatro, duas referências fundamentais para a arte e a educação na Bahia. Enquanto isso não era possível, Silveira foi convidado por Valentin Calderón de la Barca, então diretor do Departamento de Cultura da UFBA, para desenvolver e assumir as aulas no curso livre. Junto a ele, também foi convidado a assumir funções no curso Guido Araújo, recém-chegado da então Tchecoslováquia, onde acabou se estabelecendo e morando por dez anos para estudar cinema, tendo antes disso tomado parte do núcleo de produção de *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), ambos do mestre Nelson Pereira dos Santos.

O curso tinha duração de um ano. Silveira atuou como professor de História e Estética do Cinema, enquanto Guido Araújo ministrava as aulas de Teoria e Prática do Cinema. Segundo palavras do próprio Araújo (1995), a aceitação do curso demonstrou a relevância que um empreendimento de caráter educativo como aquele teve na Bahia:

Esse Grupo⁷ despertou grande interesse. A primeira turma foi enorme, demonstrando o desejo da juventude baiana e dos artistas, de um modo geral, de realizar algo nesse sentido. Foi extremamente agradável aquele convívio, num ano atípico e transitório. Já estávamos sob a ditadura, mas naquela fase de movimentos, que foi 1968 (Araújo, 1995).

7 Guido Araújo (1995) se refere ao curso como Grupo Experimental de Cinema, como o projeto passou a ser chamado depois que ele passou a dirigi-lo sozinho, com a morte de Walter da Silveira. Tinha largo apoio da universidade, uma vez que Araújo era o então coordenador do Departamento Cultural da UFBA (instância que corresponde atualmente à Coordenação de Extensão).

Do Curso Livre de Cinema são formados importantes realizadores e críticos de cinema na Bahia, como os cineastas André Luiz Oliveira, diretor do clássico *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969), José Umberto Dias, Geraldo Machado, Jairo Faria Góes, Ney Negrão, além do crítico e professor André Setaro e alguns outros. Segundo depoimento de José Umberto Dias, o curso: “[...] era algo não só de estudo e reflexão, mas exigia grande participação e entrega, uma paixão mesmo. A gente assistia a muitos filmes e tinha um ritmo de estudo que demandava muita dedicação”.

Glauber, que formou um olhar e um pensamento de cinema na Bahia, aprendeu muito nas sessões do CCB e no contato com Walter da Silveira, exercitou a crítica, vivenciou e se alimentou da intensa vida cultura soteropolitana, retornava agora já como cineasta estabelecido e mentor de uma geração que propunha uma nova concepção estética para dar conta de expressar a realidade brasileira.

Em 1969, Silveira se afastou das atividades do Curso Livre de Cinema por conta das complicações de saúde, depois diagnosticadas como um câncer renal. Mesmo assim, o curso permaneceu em pleno funcionamento, coordenado por Guido Araújo até a primeira metade da década de 1970, momento em que Guido vai começar a se engajar também na criação de um evento de exibição e discussão cinematográfica na cidade, mais tarde conhecido como Jornada Internacional de Cinema da Bahia⁸.

Apesar da saúde debilitada, Silveira ainda vai ser responsável por um último movimento de incentivo em prol da crítica de cinema na Bahia. Com sua capacidade de agregar pessoas, ele vai notar um empenho especial em alguns alunos do Curso Livre de Cinema. Lançando mão de sua influência no meio jornalístico, vai propor ao jornal *Tribuna da Bahia* o trabalho de uma equipe de críticos formados no curso, incluindo a participação dele próprio e de Guido Araújo na escrita. Em 21 de outubro de 1969, Silveira escreve no periódico o artigo “Por uma

8 As jornadas começaram como um modesto festival de cinema em Salvador, tendo sua primeira edição em 1972. Uma de suas maiores conquistas foi a de manter um evento cultural com forte teor crítico em plena ditadura militar no país. Depois do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, tornou-se um dos eventos de exibição cinematográfica mais antigos do Brasil.

crítica responsável”, que apresenta a proposta de intervenção crítica que tomaria lugar nas páginas do jornal a partir daquele momento, versando ainda sobre a importância do exercício crítico enquanto necessidade social e de diálogo com o público. Assim ele apresenta o grupo:

Diferentes em geração, formação e tendências pessoais, Hamilton Correia, Guido Araújo, Jairo Farias Góes, Geraldo Machado, José Umberto e este colunista reuniram-se por um traço comum: o amor ao cinema. Cada qual lhe dedica os melhores estudos, um trabalho incessante de investigação e fixação, por nele ver a arte fundamental de nosso tempo (Silveira, 2006c, p. 38).

Este foi, portanto, o grupo formado e escolhido para a tarefa de tirocínio em torno da crítica em uma publicação renomada e séria, com os mestres aparecendo lado a lado com os discípulos. Vale destacar que André Setaro, nome muito ligado à *Tribuna da Bahia* e aluno do Curso Livre de Cinema, vai ficar de fora dessa turma. Seu ingresso no jornal se dará mais adiante. José Umberto Dias chama a atenção para o fato de a *Tribuna da Bahia* ter sido “[...] um grande laboratório de jornalismo modernizante na Bahia”⁹, especialmente com a vinda do jornalista baiano, então radicado no Rio de Janeiro, Quintino de Carvalho, que assumiu a chefia de redação do periódico e tinha larga experiência no jornalismo. O cinema ganha destaque merecido nas páginas do jornal baiano. José Umberto descreve assim a experiência de colaboração para a *Tribuna da Bahia* no âmbito daquele grupo:

Walter era uma espécie de coordenador, e cada semana ele distribuía os filmes que estavam em cartaz para que cada um escrevesse sobre um determinado filme. Aos sábados, tínhamos uma página inteira em que era escolhido um filme da semana e todos nós escrevíamos sobre a mesma película. Isso era uma prática comum em outros jornais do país. Ou seja, o cinema tinha um espaço consagrado no jornalismo mundial e brasileiro.

9 Em entrevista concedida ao pesquisador Rafael Oliveira Carvalho.

*Essa nossa atividade e colaboração duraram até Walter ter condições de atuar, porque logo ele descobriu o câncer. Acredito que nós permanecemos de nove a dez meses na Tribuna. E depois cada qual seguiu seu caminho*¹⁰.

José Umberto destaca ainda a liberdade criativa e editorial que sempre existiu nesse período. Ele afirma que nem Silveira nem Araújo davam algum tipo de orientação ou diretriz em relação ao que eles escreviam ou sobre como deveriam escrever, mesmo quando havia divergências de opinião entre eles.

Silveira estava sedimentando, como sempre o fazia e dava exemplos, uma crítica responsável e interessada na interpretação do filme – segundo ele, o crítico não era um julgador, mas sim um intérprete. Por isso, sua saída de cena no final do ano de 1970 deixou um largo vazio na cultura baiana e brasileira. No entanto, viu germinarem e florescerem algumas sementes que plantou, enquanto outras ele deixou como esperanças para a posteridade próxima.

“Assimilar o percurso intelectual de Walter da Silveira significa, em extensão, alcançar os meandros e as fronteiras históricas do cinema brasileiro em ligações profundas com a filmologia estrangeira”, afirma José Umberto Dias (1978) no prefácio de *A história do cinema vista da província*, livro póstumo e inacabado de Silveira que Dias ajudou a editar e publicar. Segundo relata Silveira nas páginas do livro, a Bahia começou exibindo os filmes clássicos da produção industrial, teve contato posterior com uma filmografia refinada e pouco conhecida naquelas terras, acompanhou as evoluções do processo cinematográfico, pensou e discutiu a sétima arte, teve seu tempo áureo de efervescência cultural, arriscou na produção de projetos locais e viu frutificar um cenário de farto debate crítico em diversos periódicos e publicações locais. E tudo isso passou pelos olhos de Silveira – quando não por sua própria influência – e, principalmente, pelos seus escritos e sua atuação, um legado de valor incomensurável.

¹⁰ Em entrevista concedida ao pesquisador Rafael Oliveira Carvalho.

Os anos pós-Walter da Silveira: a crítica a duras penas

Após a morte de Walter da Silveira e findos os anos de esplendor crítico na *Tribuna da Bahia* – que durou quase um ano sob a tutela e o acompanhamento de Silveira, até o seu falecimento –, muitos daqueles sujeitos continuaram empenhados e atrelados à atividade cinematográfica, não necessariamente como críticos (alguns partiram para o exercício da realização propriamente dito).

Guido Araújo continuou sua atuação como crítico da *Tribuna*, mas em caráter de colaborador esporádico, enquanto se envolvia com a realização da Jornada de Cinema da Bahia e levava adiante uma carreira como realizador, tendo composto o projeto capitaneado pelo fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, que formou um time de documentaristas a fim de produzir imagens de um Brasil profundo com sua rica malha cultural, especialmente no interior do país.

José Umberto Dias, que já escrevia críticas no *Jornal da Bahia* desde 1968, retorna à *Tribuna* em meados dos anos 1970, mas para atuar como jornalista, copidesque e realizando pesquisa. Logo será integrado à equipe da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) através de seu colega de Curso Livre de Cinema e de *Tribuna*, Geraldo Machado, nome fundamental quando se fala na criação da Diretoria da Imagem e do Som (Dimas), órgão ligado à fundação.

Nesse cenário, dois nomes passam a ser referências fundamentais para a crítica de cinema mais atuante na Bahia: André Setaro (1950-2014), ligado à *Tribuna da Bahia*, e José Augusto Berbert de Castro (1925-2008), crítico do jornal *A Tarde* – que começou a escrever quando Silveira ainda estava em atividade. Os dois profissionais possuíam modos de tratamento e posicionamento bastante divergentes acerca do cinema. Eles vão atuar por muito tempo nas respectivas publicações e levar adiante o trabalho da crítica de cinema que sempre teve espaço nos periódicos baianos, mesmo após a morte de Silveira, ainda que nesse período seja mais rarefeito e centrado nessas duas importantes figuras.

Setaro já se fazia presente em meio à cena cinematográfica baiana como aluno do Curso Livre de Cinema e frequentador do CCB já na

sua fase final. Segundo José Umberto Dias, ele era mais tímido e ainda não possuía muita aproximação com a atividade crítica, por isso não fez parte da turma capitaneada por Silveira para escrever na *Tribuna da Bahia* no final dos anos 1960, embora seu nome esteja profundamente ligado a esse jornal baiano. Sua entrada ali, como crítico de cinema, se daria mais tarde, em 1974, espaço que ele conquistaria por seu próprio esforço, assinando uma coluna que viria a se tornar conhecida e reverenciada pelos leitores do periódico.

Nas páginas do jornal, Setaro viria a se mostrar um grande entusiasta do cinema clássico, dos grandes diretores e conhecedor dos principais movimentos cinematográficos da história da sétima arte, aprendizado que reflete os anos de vivência nas sessões do CCB, através do contato e dos ensinamentos de Silveira, a quem sempre reverenciou. Pôde aplicar seu repertório cinematográfico ao assumir a programação do Auditório da Biblioteca Central – atualmente a Sala Walter da Silveira –, nos Barris, em Salvador, exibindo grandes clássicos do cinema mundial, com espaço cativo também para o cinema nacional. Sempre foi um crítico ferrenho do cinema de puro entretenimento, dos interpostos mercadológicos que passaram a ditar as regras das produções comerciais e dos *blockbusters* hollywoodianos. Tinha prazer em defender, nos seus escritos, o cinema enquanto arte, linguagem, além da crítica como exercício de inteligência.

Setaro também foi professor do Departamento de Comunicação da UFBA – quando o curso de Jornalismo ainda estava atrelado à antiga Escola de Biblioteconomia e Comunicação da universidade – por 35 anos, sendo responsável por ministrar muitas disciplinas relacionadas ao cinema e ao audiovisual. Setaro abandona o ofício de programador para se dedicar à docência. Assim ele formou muitos estudantes que passaram a ter um olhar mais apurado sobre o cinema. Segundo o crítico Adalberto Meireles, Setaro “[...] foi o elo entre a geração de Walter da Silveira [...] e os novos críticos, cineastas, estudantes de Comunicação e cinéfilos” (Meireles, 2014).

Como crítico e autor de uma longa coluna de cinema na *Tribuna da Bahia*, inicialmente diária e depois semanal, ao longo do tempo Setaro só vai aperfeiçoar, como autodidata, sua bagagem cinéfila e crítica,

tornando-se conhecedor profundo do cinema mundial, assim como acompanhou de perto os passos do cinema brasileiro e baiano. Aliás, foi responsável por registrar em pesquisa o que viria a ser chamado de *Panorama do cinema baiano*, livro revisionista produzido em 1976 por ocasião de uma mostra de cinema baiano¹¹.

Nesse embalo, Setaro viu nascer o surto *underground* na Bahia, espécie de braço do cinema marginal/de invenção de Rogério Sganzerla. Filmes como *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969), de André Luiz Oliveira, e *Caveira my friend* (1970), de Álvaro Guimarães, entre outros, passam pelos olhares atentos de Setaro. Também o *boom* do movimento Super-8 na Bahia chamou a atenção do crítico, que viu surgir na cena baiana realizadores como Pola Ribeiro, José Araripe Jr., Fernando Bélenes e, claro, Edgard Navarro, que mais adiante iria abalar as estruturas do cinema baiano e brasileiro com o lançamento de *Superoutro* (1989).

Setaro foi um dos primeiros críticos na Bahia que soube aproveitar o potencial de comunicação da internet. Quando surgiu a febre dos *blogs* de cinema em meados dos anos 2000, ele logo tratou de arrumar seu lugar no ciberespaço: lançou, em 2005, o Setaro's Blog, endereço eletrônico que manteve até o ano de sua morte, em 2014. Nos últimos anos de atuação, também colaborou para o extinto *site* Terra Magazine com uma coluna semanal.

Um pouco mais difícil de traçar são os caminhos biográficos de José Augusto Berbert de Castro – ou simplesmente Berbert, como era chamado. Crítico do jornal *A Tarde* desde o final dos anos 1940, Berbert manteve uma coluna no centenário periódico baiano por quase 60 anos – uma das mais longevas colunas do jornalismo brasileiro. Escreveu até sua morte, em julho de 2008. No entanto, pouco se tem registro sobre a vida desse importante jornalista cultural, talvez devido à forma reclusa com que conduzia seu trabalho, aparecendo muito pouco publicamente

11 Esse trabalho histórico não foi publicado na época – era distribuído ao público em páginas datilografadas e grampeadas. Foi somente em 2009 que a então diretora da Funceb, Sofia Federico, através do programa Crítica das Artes, convidou Setaro para retomar o texto e atualizá-lo com o percurso histórico da produção baiana de 1976 até 2010, além da revisão e edição do conteúdo original. Surgiu assim a publicação oficial do *Panorama do cinema baiano*, importante material de pesquisa sobre o cinema feito na Bahia.

e tomando pouco partido das questões mais pontuais do cinema contemporâneo e baiano. Aliás, o próprio Berbert não se considerava um crítico de cinema, mas sim um mero comentarista de filmes. Ainda assim, desenvolveu um olhar aguçado para o cinema, angariou um espaço cativo no jornalismo diário e formou muita gente que acompanhava religiosamente seus escritos.

Tal como Silveira, Berbert tinha outra formação acadêmica: era médico e se especializou em otorrinolaringologia, mas logo abandona o ofício médico para se dedicar à profissão de jornalista. Começou a escrever no jornal *A Tarde* em 1948, quando ainda estudava Medicina, sendo assistente do médico Antônio Simões, irmão de Ernesto Simões Filho, fundador do *A Tarde*. Foi o médico quem ofereceu a Berbert um emprego no periódico do irmão, reconhecendo que ganhava pouco no seu consultório. Seria uma espécie de bico, um trabalho temporário, mas o jornalismo o conquistou, acrescido do amor ao cinema, ao substituir o crítico José Augusto Faria do Amaral na “Sessão de cinema”. Dali nunca mais saiu. O jornal virou sua casa e o cinema sua religião.

Berbert possuía uma escrita mais fluida, um texto menos erudito e de caráter mais popular e impressionista, sem tanta profundidade teórica e analítica. Além disso, seu gosto cinematográfico estava mais direcionado ao grande cinema de Hollywood, ao *star system* e ao culto das grandes estrelas e astros do cinema comercial norte-americano. Portanto, era um jornalista que recusava a pomposidade e o tom professoral ou intelectualizado, ainda que escrevesse com elegância. Daí a recusa do próprio Berbert em se enxergar como crítico de cinema.

O jornalista Carlos Modesto, amigo pessoal de Berbert, fala sobre o modo de trabalho que o crítico desenvolvia: “*Berbert falava de cinema com o coração, não tinha dureza nas suas palavras, ele falava o que sentia, e colocava isso no papel*”¹². Modesto conta que conheceu Berbert através de um médico amigo de ambos, na década de 1980. Naquela época, Modesto participava do Grupo Baiano de Cinema (Grubacin), uma espécie de associação de amigos que promoviam, de forma independente, a exibição de filmes em formato Super-8. Berbert ajudava a divulgar as

12 Em entrevista concedida ao pesquisador Rafael Oliveira Carvalho.

atividades do Grubacin no jornal, apesar de tomar pouco partido nas exibições e nos encontros daquela pequena sociedade. Esse grupo, aliás, era menos famoso e, segundo Modesto, tinha um caráter “mais popular”, por isso pouco se misturava com a turma de Edgard Navarro, que fazia parte de outro grupo também ligado ao Super-8.

Isso explica, então, certo distanciamento entre Berbert e todo grupo ligado a Silveira. Enquanto Setaro falava do cinema hollywoodiano, mas também dos cinemas francês, soviético, italiano, brasileiro e baiano, Berbert mergulhava com mais afinco no cinema norte-americano. Ele ajudava a divulgar os filmes e as atividades cinematográficas na Bahia (como fez na época do lançamento de *Redenção*), mas pouco tomava parte ativa nessa movimentação local.

De qualquer modo, apesar da predileção por um cinema muito específico e inscrito num tempo e espaço, Berbert lia muito sobre cinema em diversas publicações. Colecionava revistas como *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Cinemin* (destas duas últimas, dizia que tinha a coleção completa), entre outras, além de ter uma biblioteca invejável de cinema. Conta-se que era muito amigo de Jorge Amado e que este, nas diversas viagens que fazia ao exterior, sempre lhe trazia vários livros de presente. Enquanto Silveira tinha um interesse mais amplo e interdisciplinar – o que tornava seu acervo extenso –, o acervo de Berbert era composto basicamente por livros da área de cinema¹³.

Mesmo com o passar do tempo, com as mudanças sociais, estruturais e tecnológicas, Berbert continuou no seu posto de colunista do *A Tarde* até o fim da vida. Outras pessoas iam aparecendo na cena crítica, como Adalberto Meireles e João Carlos Sampaio, ambos com relações profissionais com o jornal, que continuou sendo a casa de Berbert, raríssimas vezes substituído em sua coluna e, mesmo quando acontecia, era a contragosto dele.

13 Vale lembrar que os acervos, tanto da biblioteca de Berbert quanto da de Silveira, estão de posse da Associação Bahiana de Imprensa (ABI), na biblioteca mantida pela instituição, para acesso e consulta pública.

A crítica na Bahia ganha reforços

Se, após a saída de cena de Walter da Silveira, quem ocupa o posto de principais (e até certo ponto, únicos) críticos de cinema na Bahia são André Setaro e José Augusto Berbert de Castro, já no final do século XX e na virada para o XXI essa paisagem passa a mudar e novas experiências começam a aparecer, incluindo aí o surgimento de outros sujeitos críticos pertencentes a uma nova geração. Adalberto Meireles e João Carlos Sampaio (1969-2014) merecem destaque nesse panorama porque são, de fato, um elo importante de passagem para um cenário de crítica na Bahia e no Brasil que começa a se remodelar. Posteriormente, Adolfo Gomes chega a Salvador, outro nome fundamental para se pensar o exercício da crítica em terras baianas até os dias atuais.

Meireles é um legítimo filho da terra, tendo em Setaro uma grande referência local, crítico que lhe serviu de inspiração e molde para o trabalho que viria a fazer posteriormente. Lendo as colunas do experiente crítico, ele descobriu outro cinema a que não estava acostumado, uma vez que frequentava as salas de cinema de Salvador desde mais novo, porém ainda sem saber nada sobre Walter da Silveira, CCB e toda essa história de cinema baiano, muitos menos de “cinema de arte”.

Na faculdade, em fins dos anos 1970, queria ter feito um curso de Cinema, mas o mais próximo que Salvador oferecia era o de Comunicação Social, que já possuía algumas disciplinas voltadas para cinema e audiovisual. *“Particularmente, vi alguns filmes nessa época que me marcaram muito e tive uma visão do cinema não apenas como divertimento, mas como possibilidade de visão crítica, que transmite algo, que nos faz pensar”*, relata Meireles¹⁴. Ele conta que passou a frequentar a Sala Walter da Silveira, no subsolo da Biblioteca Pública dos Barris, quando as sessões nem eram ainda diárias.

Como jornalista, Meireles foi trabalhar no jornal *A Tarde* já em meados dos anos 1980, tendo passado um período curto no jornal *Correio da Bahia*. No entanto, sua entrada no *A Tarde* se deu antes como repórter de polícia e depois passou a ser copidesque da primeira página. Ele relata

14 Em entrevista concedida ao pesquisador Rafael Oliveira Carvalho.

que era muito difícil escrever sobre cinema no periódico por conta da posição de Berbert e de sua coluna já estabelecida. O velho crítico não permitia que ninguém lhe substituísse na coluna – embora Meireles já o tivesse feito algumas poucas vezes em ocasião da ausência de Berbert por conta de férias, à revelia do sisudo crítico. Porém, no final da década de 1980 e na virada para os anos 1990, passa a existir dentro do periódico o *A Tarde Cultural*, suplemento semanal com textos sobre arquitetura, artes plásticas, cinema etc., sob a edição do jornalista Florisvaldo Mattos. Ali começa a carreira de Meireles como crítico, podendo aplicar naquelas páginas sua versatilidade cinematográfica, seus conhecimentos e a larga experiência que continuou acumulando como cinéfilo. Amante dos cinemas da Bahia e atento aos filmes importantes e fundamentais que chegavam por aqui, Meireles tem memórias vivas das sessões de grandes clássicos que passaram pelas salas de cinema de Salvador.

O exercício da crítica, porém, exige dedicação e disposição; acumulando outras funções – passa a assumir a programação da Sala Walter da Silveira, no antigo Auditório da Biblioteca Central, rebatizado com o nome do grande crítico e ensaísta baiano em 1986 –, Meireles não podia se dedicar à escrita como gostaria e foi preciso chamar reforços. É quando entra em cena no jornal *A Tarde* João Carlos Sampaio, que já escrevia no *Bahia Hoje* desde 1993. Nesse mesmo ano, Sampaio foi diretor-assistente do cineasta Sérgio Machado – então aluno do curso de Comunicação da UFBA – no curta-metragem *Troca de cabeças*, estrelado por Grande Otelo e Léa Garcia. Era, portanto, uma pessoa já ligada ao audiovisual, apaixonado desde criança pelo cinema e espectador assíduo dos mais variados filmes (nasceu em Aratuípe, interior da Bahia, e em fins dos anos 1980 veio morar em Salvador, onde se formou em Jornalismo pela UFBA).

Mas é no *A Tarde*, a partir de 1995, que Sampaio vai construir sua carreira na crítica cinematográfica, inclusive projetando seu nome nacionalmente. No jornal, ele demonstra toda sua paixão e força de vontade, escrevendo muito e sendo mal remunerado pela empresa. Mesmo assim, continuava na lida constante de produzir conteúdo crítico e jornalístico para o periódico, enquanto construía uma carreira ativa e sólida ligada ao cinema.

Ligado ao movimento cineclubista brasileiro, estabeleceu uma rede de contatos no país, aperfeiçoando-se como crítico e cinéfilo. É possível dizer que a trajetória de Sampaio ganha ecos na própria ascensão do cinema nacional que, na segunda metade da década de 1990, começa a se reestruturar na chamada Retomada. Esse período de virada do milênio é fundamental para o fôlego que a produção nacional vai tomar e, nesse embalo, vão surgir diversas mostras e festivais de cinema espalhados pelo Brasil como espaços de difusão e reflexão sobre uma produção tão efervescente e diversificada que se aperfeiçoa (técnica e narrativa-mente) a olhos vistos.

Sampaio vai conseguir se inserir nesse meio e se tornar um profissional especializado na cobertura crítica dos principais festivais de cinema do Brasil, especialmente daqueles voltados para o cinema brasileiro. Nesses eventos, realiza oficinas de crítica de cinema, palestras, participa de mesas-redondas, júris, curadorias e comissões de seleção¹⁵.

Assim como o cinema brasileiro vivia um bem-vindo renascimento em tal período, a crítica também começava a recuperar fôlego no país, especialmente com o advento da internet e a possibilidade de ampliar os horizontes de alcance no processo de recepção das obras através das redes *on-line*. Assim surge, em 2011, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), da qual Sampaio foi membro fundador – ele que estava completamente inserido no meio crítico –, a dialogar com os demais colegas de profissão espalhados pelo Brasil.

Com a morte de Berbert em 2008 e com a participação crítica menos ativa de Meireles no *A Tarde*, Sampaio torna-se o crítico oficial do periódico, já estabelecido como profissional reconhecido, engajado e aglutinador. No entanto, Meireles é figura sempre presente na redação e estabeleceu uma frutífera parceria com Sampaio na troca de informações e conhecimentos sobre os filmes que chegavam ao circuito comercial, na produção das pautas e na formatação da própria linha editorial do jornal. No final dos anos 2000, Meireles chega a assumir como editor-

15 Em 2005, chegou a participar da comissão do Ministério da Cultura que escolheu o filme brasileiro para representar o país no Oscar; o eleito, naquele ano, foi o longa *2 Filhos de Francisco*, de Breno Silveira.

-chefe do caderno de cultura do jornal, e o *A Tarde* passou por mais um ótimo momento de produção crítica e jornalística sobre cinema.

Nesse momento, a internet já era esse espaço infinito de possibilidades e um ambiente cada vez mais aproveitado para a produção e difusão de conteúdo de todo tipo, principalmente dentro do jornalismo, como extensão dos veículos de comunicação. Assim, era possível ler os textos de Sampaio também no Cineinsite, portal *on-line* de cinema do *A Tarde*. Após sair da chefia da editoria de cultura do jornal, Meireles também criou, em 2011, um *site*, o Ponto C de Cinema, no qual passou a escrever mais livremente sobre filmes e assuntos que lhe interessavam.

Porém, mais reforços são sempre bem-vindos. Adolfo Gomes chega a Salvador tardiamente, já trazendo na bagagem um arsenal respeitável de conhecimentos cinematográficos e de experiência como crítico de cinema. Nascido em Belém do Pará, começa a escrever em 1993 e, já em 1995, tinha uma coluna de cinema no jornal *Diário do Pará*. Engajou-se no cineclubismo e, segundo ele próprio, passou “[...] a fazer crítica como um curador, programador”¹⁶. É nessa condição que Gomes muda-se para Salvador em 2007 e logo assume a coordenação de programação da Sala Walter da Silveira. A *expertise* de Gomes não deixa nada a dever ao trabalho de seus antecessores, e a Sala Walter da Silveira continua oferecendo ao público baiano uma programação rica e variada, que possibilita ao público o acesso a filmes e obras fundamentais da filmografia mundial e brasileira, assim como abre espaço para obras contemporâneas.

Mesmo que o trabalho como programador ocupe grande parte do seu tempo, ainda assim Gomes continuou seu percurso como crítico, escrevendo em diversos *sites* e *blogs* de cinema. Na internet, encontrou espaço para desenvolver um peculiar e exigente olhar crítico sobre os filmes. Escreveu para a revista *Contracampo* e contribuiu para periódicos como *Cabine Cultural*, *Revista Janela* e, mais recentemente, para a revista *Rocinante*. Tão perspicaz quanto seus textos e suas provocações é o seu pensamento sobre a própria crítica de cinema: “Quando comecei a escrever sobre cinema, a minha ideia era prolongar o prazer do filme, viver de novo suas reverberações através da escrita, criar uma memória daquela expe-

16 Em entrevista concedida ao pesquisador Rafael Oliveira Carvalho.

riência. Hoje penso que a escrita é um ponto de partida para outros lugares, a partir dos filmes”¹⁷.

A experiência da crítica de cinema na Bahia, portanto, enquanto gesto memorial de dilatação dos prazeres, tem nessas figuras (com a rica trajetória de vida que trazem consigo) os mais emblemáticos e fundamentais nomes que mantiveram viva a tradição da produção e difusão de sentidos através do cinema, a partir também das experiências de outros sujeitos que nos escaparam nesses escritos – sem dúvida, trata-se de um empenho que merece um estudo maior e mais alargado. Outros nomes poderiam ser destacados aqui, tais como Raul Moreira, Antonio Nahud Júnior, além de Hagamenon Brito que, jornalista cultural do *Correio da Bahia*, escrevendo preferencialmente sobre música, também contribuiu com suas resenhas cinematográficas, assim como outros jornalistas e críticos que passaram pelo periódico. Enfim, uma gama diversa de profissionais e aficionados pela arte do filme que, como os demais, se dedicou a traduzir em palavras o que nos chega através de som e imagem (e fúria!).

Referências

AMADO, J. Walter da Silveira nas fronteiras do cinema. In: SILVEIRA, W. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966. p. 11-14.

ARAÚJO, G. A história da Jornada de Cinema da Bahia. *Revista O Olho da História*, Salvador, v. 1, n. 1, 1995. Disponível em: <http://www.oolahistoria.ufba.br/o1guido.html>. Acesso em: 4 maio 2015.

BRASIL, J. U. *As críticas do jovem Glauber – Bahia 1956/1963*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

CARVALHO, M. S. S. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2003.

CARVALHO, M. S. S. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999. (Coleção Nordeste).

17 Em entrevista concedida ao pesquisador Rafael Oliveira Carvalho.

- GOMES, P. E. S. Na Bahia a coisa é séria. In: UMBERTO DIAS, J. (org.). *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti, 2006. v. 1, p. 241-243.
- MEIRELES, A. *Estamos tristes, profundamente tristes*. São Paulo: Abraccine, 2014. Disponível em: <https://abraccine.org/2014/07/21/andre-setaro/>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- PARANAGUÁ, P. A. (org.). *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2014.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Glauberiana).
- SETARO, A. De um clube lendário. In: SETARO, A. *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. Organização: Carlos Ribeiro. Salvador: Edufba, 2010a. v. 2, p. 51-54.
- SETARO, A. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2010b. (Série Crítica das Artes).
- SILVEIRA, W. *A história do cinema vista da província*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- SILVEIRA, W. Esta é a hora do cinema nacional. In: SILVEIRA, W. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006a. v. 1, p. 92-96.
- SILVEIRA, W. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- SILVEIRA, W. *Imagem e roteiro de Charles Chaplin*. Salvador: Ed. Mensageiro da Fé, 1970.
- SILVEIRA, W. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006b. v. 1.
- SILVEIRA, W. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006c. v. 3.
- UMBERTO DIAS, J. Proêmio. In: SILVEIRA, W. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. v. 1. Salvador: Oiti, 2006. p. 19-27.
- UMBERTO DIAS, J. Repensar o cinema. In: SILVEIRA, W. *A história do cinema vista da província*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p. I-XIV.

Roberto Pires e a cidade-memória em *A grande feira* (1961)¹

MIRELA ALVES PAZOS

Se a pintura revelou ser a arte das vanguardas, o cinema se transformou na arte das multidões. A invenção do cinema se deu graças ao desenvolvimento e à modernização das cidades, o que nos permite caracterizá-lo como uma forma de entretenimento essencialmente urbana. Nenhuma outra arte expressou tão bem a evolução da técnica e da sociedade de massa como o cinema.

No Brasil, as primeiras filmagens com o cinematógrafo, em 1898, também tiveram foco no espaço urbano, como parece demonstrar um *travelling* que teria sido feito no Rio de Janeiro por Afonso Segreto, na entrada da baía da Guanabara. Este e vários outros pioneiros fizeram diversos registros do cotidiano urbano nas principais cidades do país (Labaki, 2006).

Jean-Louis Comolli (2005) supõe que, ao surgir, o cinema teria entrado em disputa com o ato de perambular, de caminhar pela cidade, desviando os habitantes da frequência das ruas para adentrarem na

¹ Este texto surge a partir de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB), que resultou na dissertação *A grande feira: cidade, cinema e memória na obra de Roberto Pires* (2012), que assino como Mirela Souto Alves, meu nome de solteira. Algumas informações complementares se encontram na dissertação e em trabalhos realizados e publicados posteriormente.

obscuridade e sedentariedade provisórias da sala de cinema. A sétima arte mostrava-se dependente da metrópole, já que sempre foi – e ainda é – na cidade que se encontra o espectador cinematográfico, que surge na vida social justamente com o processo de modernização do espaço citadino, contexto marcado pelos vários experimentos técnicos com imagens que assinalaram a chamada Segunda Revolução Industrial, no século XIX.

As invenções surgidas nesse período transformaram a sociedade e marcaram o início da passagem do mundo rural para o mundo urbano e industrial. Várias invenções se destacaram, a saber: a lâmpada elétrica incandescente; o motor de combustão interna; os corantes sintéticos, que proporcionaram o surgimento de vários produtos, da aspirina ao celuloide (utilizado pela indústria da fotografia e do cinema); o telefone, o telégrafo e o rádio; e finalmente a fotografia e o cinema. Na Segunda Revolução Industrial, a indústria se desprende da agricultura e,

no interior do setor industrial, diminui a produção de bens de consumo (têxtil, alimentos) em benefício da produção de equipamentos, desenvolvimento das indústrias vinculadas às cidades (água, eletricidade), da indústria de metais (ligas) e produções de energia (Ortiz, 2000, p. 16).

Era o início de uma das evoluções mais importantes da era industrial.

A industrialização dos equipamentos urbanos é indissociável da criação da cidade moderna e do caráter estratégico que a intervenção urbanística no espaço passa a assumir nas resoluções dos problemas crônicos de espaços urbanos. Logo, o desenvolvimento citadino constitui uma resposta aos problemas criados pelo intenso crescimento urbano. Entretanto, representou também uma imagem da cidade que incorporava os efeitos das novas infraestruturas urbanas numa outra concepção do espaço. Nesse contexto, o cinema tornou-se um divertimento de massas, integrando milhões de trabalhadores e uma classe média que antes frequentava lugares com espetáculos inferiores às suas expectativas artísticas. Anos mais tarde, entre as décadas de 1950 e

1960, essa realidade resultaria numa frequência ainda maior do público que comparecia às sessões de cinema.

O que se via em meados do século XX era um cenário mundial das artes caracterizado por movimentos artísticos associados à multiplicação e à experimentação de meios expressivos e suportes técnicos. Em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo houve um movimento cultural intenso, no qual os artistas procuraram tratar de assuntos sociais locais e mundiais, movimento cultural que também foi verificado em outras cidades do Brasil, como foi o caso de Salvador entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, com o chamado Ciclo Baiano de Cinema. É evidente, nesse aspecto, que Salvador vivia um momento de efervescência marcado pelos movimentos culturais, sobretudo com a evolução do cinema no espaço urbano. Em pouco tempo, a cidade passa a ser tema dos filmes que seriam realizados.

O cinema tornou possível conhecer diversos espaços sociais na sala de projeção, mas isso é resultado não só da experiência social do espaço proporcionado pelas técnicas do cinema, como também está relacionado à memória, ao imaginário e à imaginação.

Durante a projeção, o cinema possibilita ao espectador uma experiência direta do tempo, criando um circuito cristalino entre o mundo do filme e o seu próprio mundo, entre a cidade filmada e sua cidade interior, íntima. Pois não importa se o que aconteceu na tela é ‘verossímil’ ou não, nem de saber que se trata de um filme e não da ‘vida real’ [...]. Esse poder muito particular do cinema de produzir efeitos de tempo e de memória torna-se possível pela suspensão do mundo e do corpo atual do espectador, que fica prostrado, imóvel, e pela constituição de um corpo simulado, virtual, ‘experimental’, que percorre uma infinidade de lugares mentais, vivendo simultaneamente diversos mundos (Olivieri, 2001, p. 52-53).

Por isso, a cidade filmica é modulada por fluxos da ordem da memória, do imaginário e da imaginação. É no espaço – não só do especta-

dor, mas também do filme – que as imagens urbanas se recompõem. Assistindo aos filmes, os espectadores exploram espaços que muitas vezes ainda não conhecem e até mesmo cidades que não existem. Certamente o enquadramento, a montagem, o ângulo e o olhar do fotógrafo também são elementos que influenciam na imaginação do espectador. É pertinente o que Comolli sustenta quando diz que “o cinema, de certa maneira, ‘salva’ a cidade filmada, ao constituí-la como memória” (Comolli, 1997 *apud* Olivieri, 2011, p. 51). Nesse caso, o termo “salva” está utilizado no sentido de fazer existir em filme, ou seja, há no cinema o poder de refazer o tempo e, junto com ele, os lugares.

Contudo, sob a ótica de Rosa, Bellelli e Bakhurst (2000, p. 44, tradução nossa), a memória não é formada “unicamente pelos rastros que o passado deixou, mas também por aqueles aspectos de seu presente que os contemporâneos de um evento decidiram que era conveniente registrar”², alertando não apenas para o que é lembrado, mas também para aquilo que é esquecido.

Se tomarmos o filme como exemplo, veremos que há sempre um interesse, uma intenção por parte de quem filma para que esse registro se torne uma memória social. Por sua vez, isso só se dá através das interações sociais, ou seja, da relação do indivíduo – nesse caso, o cineasta – com a sociedade. E é justamente no espaço urbano onde ocorre essa relação social.

Assim, os lugares da cidade constituem o cenário que permite que nossas lembranças sejam ativadas e, à medida que as paisagens construídas fazem alusão a significados simbólicos, elas evocam narrativas relacionadas às nossas vidas. Um dos aspectos fundamentais da vida em uma cidade, portanto, é o conjunto de recordações possíveis a partir dela. O espaço, então, deve ser compreendido através da paisagem e do território, que estão estreitamente ligados à memória e à identidade.

2 “Esto que acabamos de decir tiene algunas consecuencias. Entre ellas está la transformación de la misma memoria natural, pues ahora resulta posible decidir qué aspectos del momento presente han de ser memorables para el futuro con lo que ya la memoria no estaría formada unicamente por los rastros que el pasado dejó, sino también por aquellos aspectos de su presente que los contemporáneos de un evento decidieron que era conveniente registrar”.

Ora, muitas paisagens urbanas servem de registro de um conjunto de signos que se estratificam na memória individual ou de um grupo. Assim, o espaço urbano se estabelece como um registro não apenas de práticas sociais, mas também de memórias coletivas, o que leva a considerar a cidade como um dispositivo de transmissão de informação, um estoque de dados que compõe a própria matéria urbana. Nesse sentido, entendemos que a cidade possui falas, traduzidas em discursos, estratégias e narrativas que, a um só tempo, a estruturam e a leem. Portanto, o espaço social, nomeadamente o urbano, constitui um sistema de significações que se revela em função do imaginário coletivo.

Pensando nessa ambiência social e nos laços entre os indivíduos como meios que informam os modos de ser ao estar no mundo, destacamos o período que vai do final da década de 1950 ao início dos anos 1960 em Salvador, com o objetivo de refletirmos sobre as experiências obtidas pelo cineasta Roberto Pires (1934-2001) – indivíduo que se destacou nacionalmente por dar voz e vez ao cinema baiano – e assim compreendermos de que maneira a cidade de Salvador surge como uma possibilidade de ser vista na grande tela através do olhar dele, especificamente no filme *A grande feira* (1961).

Roberto Pires foi o responsável por dirigir o primeiro longa-metragem baiano, *Redenção* (1959), mas sua importância para o cinema vai muito além. A sua atitude de colocar em prática o sonho de fazer cinema na Bahia mudou completamente a forma como se via a produção cinematográfica em Salvador no final da década de 1950. Roberto Pires conseguiu provar que as produções baianas não eram impossíveis de ser realizadas, impulsionando assim o surgimento de outros cineastas que, com o passar dos anos, fortaleceram o cinema na Bahia, tornando-o um polo produtivo que reverberaria pelo mundo.

O segundo longa-metragem dirigido por Roberto Pires é *A grande feira*, filme de sucesso e impacto para o público baiano, que viu Salvador nas telas de cinema. Esse filme foi o ponto de partida para que diversos artistas participantes da obra se destacassem não apenas no cinema baiano como também posteriormente no cinema brasileiro. Daí a relevância de *A grande feira* para este capítulo, pois essa obra

apresenta – através dos diálogos e, em paralelo, das imagens do filme, bem como da atuação das personagens e das técnicas utilizadas no cinema, como movimento de câmera, planos, enquadramentos, montagem, entre outras – aspectos que, juntos, constroem uma cidade da memória. Outrossim, permite uma (re)leitura da cidade a partir dos elementos simbólicos em que se cruzam o imaginário, a história e a memória. Portanto, o filme *A grande feira* explicita a relação potencial entre cinema, memória e cidade.

Ciclo Baiano de Cinema

A agitação cinematográfica que se deu na Bahia no final dos anos 1950 e início da década de 1960, graças a um clima favorável no contexto sociocultural local, coloca Salvador num patamar privilegiado quando o assunto é cultura, sobretudo cinema. Esse fenômeno de produção cinematográfica é conhecido como Ciclo Baiano de Cinema, ocorrido entre 1959 e 1964. Sua estética está intimamente relacionada ao enquadramento das aspirações dos movimentos sociais de sua época. De acordo com Carvalho (2002), esse ciclo de produção cinematográfica foi resultado da força de um grupo de jovens interessados em cinema e formados nas sessões e debates do Clube de Cinema da Bahia, no exercício da crítica cinematográfica e no desejo de fazer filmes. Entre eles estão Glauber Rocha, Roque Araújo e Orlando Senna. Este último, em uma entrevista para esta pesquisa, relata as influências que incentivaram o surgimento do Ciclo Baiano de Cinema:

Durante todos os anos 50 e boa parte do início dos anos 60, muitos de nós que terminaram fazendo cinema, ou se metendo com isso, teve despertada essa vocação, ou essa possibilidade, a partir das produções internacionais que eram filmadas em Salvador, e não eram poucas, eram muitas [...]. A proximidade, digamos assim, desses jovens estudantes com as grandes produções internacionais que a cada três meses chegavam na Bahia, eu acho que isso foi um fermento muito forte para que acontecesse o Ciclo Baiano³.

3 Entrevista realizada em 22 de março de 2012.

O fato de os realizadores terem uma forte crença na arte do cinema, somada à prática atuante na área da política, deu aos filmes dessa época um tom de manifesto. Esses realizadores ainda se baseavam nas ideias do Neorrealismo e começaram a praticar um movimento no qual os seus filmes expressavam a representação do drama do povo baiano, sofrido e faminto. Assim, os temas retratados eram sempre direcionados às problemáticas relacionadas à vida cotidiana das classes marginalizadas.

Durante o Ciclo Baiano de Cinema, foram produzidos os primeiros longas-metragens baianos. Depois disso, a produção se ampliou. Nos anos 1960, chegaram a ser produzidos 12 longas e 47 curtas, num total de 59 filmes (Filmografia Baiana, c2011). Era um fato que chamava a atenção, posto que muito pouco havia sido produzido na Bahia nas décadas anteriores. Até os anos 1940, o que existia eram curtas-metragens (documentários e cinejornais) realizados por Alexandre Robatto Filho – pioneiro cineasta baiano – e Leão Rosenberg, famoso fotógrafo. Aliás, esse é um dado relevante, pois, embora o Ciclo Baiano de Cinema tenha sido efetivamente tardio, em relação a outros ciclos de cinema brasileiros, foi significativo principalmente pela possibilidade de se “fazerem filmes” com a intensidade daquele momento. Depois do ciclo, só se viu uma produção assim em termos de longa-metragem entre os anos de 2001 e 2008, em que foram feitos 19 filmes. Antes disso, nenhum período foi tão expressivo e produtivo para a Bahia quanto o Ciclo Baiano de Cinema.

Roberto Pires: cineasta-inventor

Roberto Pires foi o realizador pioneiro de longa-metragem na Bahia. Não é à toa que Orlando Senna, ao se referir ao Ciclo Baiano de Cinema, evidencia a figura do cineasta:

Foi um acontecimento marcante, ou seja, não foi uma coisa que passou, foi uma coisa que todo mundo soube, que todo mundo prestou atenção, que todo mundo achou algo inusitado, e eu acho que, se não tivesse acontecido

essa abertura de portas tecnológica por parte do Roberto [Pires], não teria existido o Cinema Novo simplesmente⁴.

Uma das razões que consagrou Roberto Pires como realizador cinematográfico é o fato de ele ter se destacado por inventar artesanalmente equipamentos utilizados para filmar. Ele criou a lente anamórfica Igluscope (semelhante à Cinemascope) e um sistema de som, o Magmasom, para a realização de *Redenção*. Por isso mesmo, a observação de Glauber Rocha no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* ganha relevância quando ele escreve: “Se o cinema na Bahia não existisse, Roberto Pires o teria inventado”. O talento do cineasta para a criação de aparatos tecnológicos era tão grande que, além da lente e do som que criou para a realização de seus filmes, Roberto Pires construiu também outros equipamentos que foram utilizados em suas produções, como guias, carrinhos, cabeças de câmeras, filtros e outros objetos.

A trajetória do cineasta-inventor foi longa até o momento em que deixaria de ser apenas um espectador e apreciador da sétima arte para se tornar um criador de cinema. A relação de Roberto Pires com o cinema nasceu em Salvador, quando ainda era criança e a mãe já o levava ao cinema. Já na adolescência, torna-se frequentador assíduo das salas de cinema. Durante as tardes de sábado e domingo, ele permanecia vendo filmes nos cinemas do centro de Salvador (Góis, 2009).

Na capital baiana, Roberto Pires acompanhou a estreia de um filme chamado *Maria Madalena* (1954), dirigido pelo argentino Carlos Hugo Christensen e que foi de muita importância na sua formação. Esse filme era uma adaptação da história bíblica de Maria Madalena e teve imagens filmadas em Salvador. Esse fato foi o que chamou a atenção de Roberto Pires ao assistir ao filme, pois até então ainda não havia sido possível identificar imagens da cidade de Salvador nas telas. Durante a exibição, o diretor reconhecia alguns dos cenários urbanos que lhe pareciam familiares, como o Pelourinho. Era a Bahia que estava na tela.

Tudo isso era muito novo para quem frequentava os cinemas da cidade, pois Salvador não estava acostumada a ser vista nos filmes,

4 Entrevista realizada em 22 de março de 2012.

com exceção dos cinejornais que eram exibidos em todas as sessões de cinema. Em um longa-metragem ou numa obra de ficção, aquilo era realmente inesperado. Isso impulsionou Roberto Pires a pensar que a Bahia também pudesse ser cenário para a realização cinematográfica (Góis, 2009). Foi daí que partiu a ideia inicial de que também faria um longa-metragem em Salvador.

O fato de Roberto Pires ter nascido, vivido e filmado em Salvador é, sem dúvida, um dado que nos impulsiona a analisar a sua trajetória. Não há como deixar de evidenciar a importância desse cineasta para o cinema baiano e brasileiro da época. Foi com *Redenção*, de Roberto Pires, que Glauber Rocha começou a sentir que era possível desenvolver uma indústria cinematográfica na Bahia. O conhecimento técnico de Roberto foi o que atraiu Glauber como uma das motivações iniciais de amizade entre os dois. Entretanto, é possível identificar diferenças entre o cinema de ambos, haja vista que frequentaram ambientes cinéfilos diferenciados. Roberto Pires não frequentava o Clube de Cinema da Bahia, preferindo um “cine-poeira”, em que se pagava mais barato pelo ingresso e era possível assistir a uma variedade de filmes comerciais. Além disso, ele se inspirava no cinema dos Estados Unidos, enquanto Glauber Rocha, frequentador assíduo do Clube de Cinema da Bahia, se interessava pelos filmes mais intelectualizados e de vanguarda, produzidos principalmente na Europa.

Como estava cada vez mais envolvido com cinema e persistindo na ideia de realizar um longa-metragem, Roberto Pires insistia nas tentativas práticas de fazer cinema. Segundo informações concedidas em entrevista por seu filho Petrus Pires, essa é uma das razões pelas quais ele não comparecia frequentemente às sessões do Clube de Cinema, que formou grande parte dos cineastas da Bahia nos anos 1950 e 1960. Assim, não era por desinteresse pelos filmes, mas sim porque ele não queria “perder tempo”, já que naquela época não existia *making of* para mostrar como os filmes eram feitos. Roberto Pires trabalhava na ótica do pai e entendia como fazer uma lente. Somada a esse conhecimento, a sua intensa curiosidade em saber como as coisas funcionavam o ajudou no entendimento sobre a noção de enquadramento, o sentido da composição e a luz. Mas ainda era preciso entender como funcionava

uma grua, um *travelling* etc. Toda essa informação foi sendo adquirida na medida em que ele via e deduzia como os filmes eram feitos e, assim, pelo amor que tinha ao cinema, artesanalmente foi fabricando os próprios equipamentos de que necessitaria. E, com essa mesma paixão com a qual aprendia e inventava o seu cinema, Roberto Pires conseguiu surpreender com suas técnicas e conhecimentos adquiridos através da sua curiosidade e vontade em realizar filmes. Ele foi, inclusive, convidado para conversar com os cineclubistas liderados por Walter da Silveira, para introduzi-los em questões práticas do cinema.

O desejo de Roberto Pires de produzir um longa-metragem foi alcançado em 1959, com o lançamento de *Redenção*, feito com lente anamórfica, inventada por ele na ótica do pai e produzido pela Iglu Filmes, produtora fundada por ele, Oscar Santana, Élio Moreno Lima e Braga Neto. *Redenção* torna-se, assim, uma espécie de prova de possibilidade da existência de se poder fazer cinema na Bahia daquela época (Setaro, 2010). O filme traz nos seus créditos como única referência profissional o fotógrafo Hélio Silva, conhecido pela direção de fotografia de *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), realizados com Nelson Pereira dos Santos. O “semipolicial melodramático”, como qualifica Glauber Rocha o filme *Redenção*, provoca um estado de alvoroço na comunidade cinematográfica baiana.

Começava então o Ciclo de Cinema Baiano, ainda que aquela produção de Roberto Pires não tenha trazido uma temática sintonizada com os postulados que iriam orientar o ciclo. Isso é alcançado depois, a partir de *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962), principalmente com o primeiro, em que a sociedade baiana teve contato com o seu cinema por se reconhecer de fato nas telas.

A grande feira é um registro urbano que aborda um episódio traumático para a cidade: a ameaça de uma empresa em acabar com a Feira de Água de Meninos – hoje extinta – e a luta dos feirantes que se organizam para resistir. O marinho Ronny, interpretado por Geraldo Del Rey, com seus dois amores, Maria da Feira (Luiza Maranhão) e Ely (Helena Ignez), mulher casada da alta sociedade, são alguns dos personagens que conduzem a narrativa. Além desses, há Ricardo (Milton Gaúcho), que é quem recebe cargas roubadas, e Chico Diabo (Antônio Luiz Sam-

paio, depois conhecido como Antônio Pitanga), ladrão que quer colocar fogo na feira.

O filme trata de um problema urbano contemporâneo à época, que estava relacionado com a Feira de Água de Meninos e a luta dos feirantes, pois o lugar sofria uma ameaça de despejo para que fosse construído um empreendimento naquele espaço. O próprio título já nos sugere que se trata de um acontecimento na cidade e da cidade. Talvez por isso mesmo esse filme tenha sido definido por Glauber Rocha como “uma crônica da cidade do Salvador” (Rocha *apud* Bernardet, 1978, p. 40), já que mostrava alguns aspectos da vida da cidade que crescia e se modernizava. Essa obra dará início à bem-sucedida parceria de Roberto Pires com Rex Schindler – produtor e autor do filme e aproximará o diretor de uma temática regional ao tratar do problema dos feirantes de Água de Meninos, o então principal local de abastecimento de Salvador.

A história do filme começa em registro documental, na voz apocalíptica de Cuíca de Santo Amaro, que denuncia a tomada da feira pelos “tubarões”. O discurso inicial está relacionado com a intensidade da nova geração ao criticar a voz oficial chamada de “progresso”, aquilo que destruirá a vida de inúmeros feirantes, num empreendimento para aumentar o porto. O filme passa da locação para os espaços fechados do bar, casa e cabaré e encontra seus personagens fictícios dentro de uma história que terá no enredo a prostituta Maria, o ladrão Chico Diabo, o marinheiro Ronny e a milionária romântica Ely. O desfecho da trama se dá com a impossibilidade do romance entre Ronny e Ely e com a morte de Maria, que tem uma atitude heroica ao se sacrificar para impedir a destruição da feira. Após essa passagem, da Maria que era prostituta e se transforma na Maria santa, o popular Cuíca de Santo Amaro reaparece oferecendo um livrinho que (re)conta justamente o enredo do filme. Assim, vemos a ficção chegando ao povo através da manifestação da cultura popular.

O filme foi realizado com equipamentos de primeira linha, deixados no Teatro Castro Alves pelo produtor francês Sacha Gordine após a realização do filme *Le tout pour le tout*, filmado em 1960 em Salvador. Roberto Pires e o fotógrafo Hélio Silva descobriram os materiais de filmagem guardados no teatro, deparando-se com tripés, refletores, lâm-

padas, cabos etc. Com esses equipamentos, cedidos pelo produtor Sacha Gordine, filmaram *A grande feira*. Entretanto, apesar de todo esse aparato técnico aplicado ao filme, algumas dificuldades foram enfrentadas pelos produtores, como o fato de faltar película, que era importada e sem um esquema estabelecido de compra. Por isso, os produtores se viravam com contatos para conseguirem o material e estavam sempre dependendo de amigos de alguém, de uma aeromoça ou de algum conhecido (Góis, 2009).

Em relação ao elenco, Roberto Pires convidou personalidades baianas para colaborar com a realização do filme. A equipe era quase toda baiana, com exceção da gaúcha Luiza Maranhão⁵. Aparecem no filme, participando como figurantes, alguns jornalistas e artistas da época. O artista plástico Sante Scadaferrri interpreta um investigador da polícia. O crítico de cinema Walter da Silveira teve sua participação como dono de um bar na feira. Glauber Rocha e o documentarista Leão Rosenberg participaram como frequentadores do cabaré. O produtor Walter Webb surge como mendigo. O artista plástico Calasans Neto e o historiador Luís Henrique Dias Tavares entram em cena como músicos. O sambista Riachão interpretou o cantor da banda do cabaré. Roberto Ferreira atua como o famoso Zazá. O próprio Roberto Pires tem uma participação no filme ao interpretar um sindicalista. Mas a personagem central de *A grande feira* é a cidade de Salvador, que está no filme sempre como cenário ou tema, fazendo parte da trama e comparecendo através da cartografia simbólica na qual se mesclam o imaginário, a história e a memória. Segundo Orlando Senna,

A grande feira é uma ousadia narrativa enorme, ele trabalha com a representação de toda uma cidade. Ele pega a Feira de Água de Meninos quase

5 Luiza Maranhão, também conhecida como a mais “baiana” das gaúchas, nasceu em Porto Alegre em 1940. Começa sua trajetória artística como cantora, tornando-se depois atriz de cinema e TV. Inicia sua carreira na Rádio Gaúcha e se muda para São Paulo, onde fica até 1959. Depois vai para o Rio. Em 1960 participa de um espetáculo em Salvador. Lá, foi descoberta por Luiz Paulino dos Santos, que viu um cartaz com a sua imagem. Os primeiros filmes dela – *Barravento*, de Glauber Rocha (inicialmente dirigido por Luiz Paulino dos Santos), e *A grande feira*, de Roberto Pires, filmados em Salvador e lugares vizinhos – fizeram da atriz uma das musas do Cinema Novo. Hoje Luiza vive em Roma, na Itália.

*que como uma metáfora da cidade que cercava a feira e utiliza personagens de ambos os lados, ou seja, de dentro da feira e de fora da feira, para montar um grande personagem, que é a personagem Salvador da Bahia*⁶.

A grande feira é um filme genuinamente baiano, pois, além de ter sido financiado, realizado e interpretado na Bahia e por baianos, tratava de um problema que os mobilizava socialmente: a presença, muitas vezes incômoda, da antiga Feira de Água de Meninos na nova Salvador que surgia (Carvalho, 1999).

Concordamos com Orlando Senna (1961) quando diz que “*A grande feira* é uma crônica desta cidade, uma crônica amarga como já o fizera Federico Fellini em *La dolce vita*, com a diferença de podermos encontrar nesta amargura da fita baiana a problemática em direção de soluções claras”. Com *A grande feira*, os soteropolitanos estavam não só na plateia como também nas imagens projetadas, o que fez com que esse filme se concretizasse como a experiência de maior êxito de crítica e público do Ciclo Baiano de Cinema, criando “a Bahia mais Bahia que o cinema já havia mostrado”, conforme expressou Caetano Veloso. O filme é, certamente, a produção mais representativa daquela cidade que produziu a chamada Nova Onda Baiana (Carvalho, 2003). Portanto, *A grande feira* aborda um problema urbano real, contemporâneo, como assunto para provocar uma reflexão em torno da ideia de progresso e desenvolvimento.

Em *A grande feira*, a fantasia baiana vivida em torno do progresso, para negá-lo ou afirmá-lo está bastante presente. Fora da Feira de Água de Meninos, tenta-se mostrar uma cidade que aspirava à modernidade, com um porto movimentado, ruas policiadas e agitadas, tráfego intenso de carros, ônibus e bondes, prédios altos e residências luxuosas de arquitetura moderna abrigando uma burguesia que possuía lanchas e companhias de aviação, frequentava bares, festas, colunas sociais e cujos filhos estudavam na Europa (Carvalho, 2003, p. 165).

6 Entrevista realizada em 22 de março de 2012.

O filme retrata tanto as classes sociais mais abastadas quanto as classes trabalhadoras, que viviam na Feira de Água de Meninos. Desse modo, podemos ver a cidade sendo transmitida na tela tanto em termos físicos ou geográficos quanto em termos simbólicos. Desde a primeira cena, por exemplo, já é possível ver um artífice e o seu instrumento plantados na Cidade Baixa, discernida, logo no início, nos versos de Cuíca de Santo Amaro. Nessa primeira cena do filme, o recuo da câmera, em um *travelling* brusco, mostra o Elevador Lacerda, o coração da cidade. O filme também se encerra com o cordel de Cuíca de Santo Amaro, que revela a aura, o ar e a atmosfera do centro da cidade. Além desses ambientes físicos da urbe, também comparecem no filme os elementos simbólicos, referentes ao percurso social do cineasta e que trazem evidências da configuração social em que estava inserido. O filme apresenta elementos que caracterizam a conjuntura em que o diretor viveu ao fazê-lo, revelando como é possível transmitir no cinema os conhecimentos adquiridos através das relações sociais existentes no espaço da cidade.

A cidade como paisagem é a memória das intervenções, mas também o *locus*, o altar onde se celebram as reciprocidades e a arena das lutas que consagram ou esmagam modos de atuar sobre a lembrança e possibilitar o acesso ao conhecimento proveniente da memória. A paisagem urbana guarda na textura os jogos de poder – os confrontos e a apropriação que tecem a tela apreendida como cena legítima. Nesse sentido, a paisagem urbana consiste em uma maneira de arrumar o espaço e traduz as trajetórias na construção de hegemonias sociais, na contrapartida dos valores priorizados internos à eleição dos patrimônios que a notabiliza (Farias, 2011, p. 201).

Tomamos emprestado de Mariza Guerra (2012, p. 2) a noção de que “[...] a memória também evoca melhor, elabora a tradução – do mundo, das pessoas, das coisas, das palavras, das imagens, dos sons, dos cheiros, da morte, dos impasses, dos desejos, das lutas, das esperanças, das pai-

sagens”. Nesse ponto, Guerra (2012, p. 4) sugere que a memória é, em si mesma, audiovisual, já que o processo de rememoração geralmente se dá através de informações que ascendem à memória sob a forma de imagens, ou de imagens mentais, que são ativadas no ato de lembrar. Logo, o tema da memória da perspectiva pela qual adotamos é um componente importante para se pensar na seleção, escolha ou enquadramentos de imagens que podem ser trabalhadas positivamente para a formação das sensibilidades e na direção do pensamento livre.

No artigo “Palavra, imagem e enigma”, Lucia Santaella (1993) deixa evidente que toda imagem está repleta de signos que se constituem como algo que se coloca no lugar de alguma “coisa” ou então adquire *status* de linguagem. As linguagens que produzem ou que são produzidas pelos seres humanos em suas reflexões possibilitam um encontro dos sujeitos (contemporâneos) com o que já havia sido pensado/teorizado/sentido por indivíduos pertencentes a um momento histórico anterior. Esse contato possibilita a criação e o surgimento de novas construções, interpretações e teorias, mediadas agora pela perspectiva contemporânea. Ora, a imagem não é apenas uma reprodução da “realidade”, mas outro modo de vê-la num processo contínuo e dialógico. Portanto, aqui, importa compreender e explicitar a relação entre o acervo cultural do cineasta e a sua peculiaridade em recriar, enquadrar a cidade para eternizá-la ou imortalizá-la na memória. Assim sendo, visamos reconhecer nas artes – e por que não no cinema – também um elemento paisagístico. Cabe então o questionamento: o que seriam as geografias ou paisagens de um filme?

Paisagem e memória: a cidade que se vê em *A grande feira*

Para Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (2005, p. 28), “[...] a geografia de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual [...] as personagens de um filme agem”. Esse espaço é constituído pelos “locais narrativos”, ou seja, os lugares (cenários e estúdios) por

onde a trama de um filme vai sendo ambientada, garantindo à cena uma geograficidade, moldada pela continuidade da narrativa cinematográfica que dá sentido à história. Contudo, é importante ressaltar que essa geografia produzida e arquitetada em um filme, “[...] construídos pelos passos e olhares dos personagens” (Oliveira Jr., 2005, p. 30), não é necessariamente correspondente somente à geografia física dos espaços. De alguma maneira, qualquer filme possui essa espacialidade da qual falamos, que é constituída de lugares, não lugares e territórios. Em uma obra cinematográfica, o espaço “real” é recriado, sonhado, decomposto, recortado, lembrado e “[...] vivido como parte de uma experiência que une as histórias cotidianas, as memórias de vida e as histórias de seus personagens” (Barbosa, 2004, p. 64). Se esse espaço é recriado, obviamente é porque existem escolhas e um caminho pessoal e emocional, que se relacionam com o meio. Mas, ainda que a experiência possa ser individual – e, como nos lembra Gregory Bateson (1986), ela é sempre subjetiva –, o olhar emerge como expressão cultural, uma vez que estamos no terreno do “sensível social”.

George Simmel (1996) chama a atenção para a subjetividade do olhar quando se refere a um tratamento fenomenológico do espaço. A natureza, percebida como fragmento de uma totalidade, só poderá constituir-se numa paisagem a partir do *olhar* que está imbuído de um “[...] sentimento de ordem da subjetividade e da afetividade” (Maldonado, 1996, p. 8). Simmel (1996) acredita que há um estado de espírito, um sentimento pessoal, que ele denomina como a capacidade de apreender de forma sensível uma totalidade enquanto paisagem. Nesse caso,

[...] o olho que vê é aquele que atribui sentido, derivando desse processo complexo o *olhar* como possibilidade e expressão humana – ao observar os elementos que constituem a cena – de perceber um conjunto de elementos em sua manifestação formal e fenomênica (Silveira, 2009, p. 78, grifo nosso).

Em *A grande feira*, Roberto Pires faz uso da imagem da cidade como paisagem, quer dizer, seleciona ou faz um recorte de parte da cidade

que ele pretende registrar. Interessa-nos saber: que cidade é essa? Como ela comparece nesse filme?

Logo nos minutos iniciais da película, antes mesmo de aparecerem os créditos de abertura, já é possível notar de que lugar estamos falando. Na primeira sequência do filme, encontramos Cuíca de Santo Amaro, de início num plano fechado e em seguida num plano geral, vendendo livrinhos na Cidade Baixa, embaixo do Elevador Lacerda, cartão-postal e um dos símbolos mais populares de Salvador, que faz parte da memória coletiva da capital baiana, o que justifica a escolha em filmar esse local da cidade. Numa época em que a Bahia estava sendo filmada como paisagem em diversos filmes, era favorável que determinadas imagens, como a do Elevador Lacerda, fizessem parte do filme e fossem reconhecidas pelo espectador. Quem assiste *A grande feira* e reconhece a paisagem urbana logo conclui que se trata de um filme que se passa em Salvador.

Mas, desde já, queremos deixar claro que não estamos analisando a obra como uma representação da cidade de Salvador. Aqui, entendemos que a intenção do diretor não foi tão somente representar a cidade tal como ela era. O que Roberto Pires fez foi nos apresentar recortes de uma cidade a partir do seu ponto de vista, da sua subjetividade. É nesse sentido que o olhar de quem registra uma imagem está relacionado ao seu percurso de formação, às suas histórias, lembranças e memórias.

As paisagens exteriores são fenômenos do ser que interpreta a partir de sua paisagem mental e, esta se nutre de elementos externos que permitem ao ser humano interpretar, atribuindo sentidos à paisagem exterior. Daí concluir-se que as transformações da paisagem também dizem respeito àquelas do sujeito, pois nela estão colocadas as suas próprias questões (Silveira, 2009, p. 79).

Os significados atribuídos aos lugares revelam vínculos simbólico-afetivos que estão relacionados com as formas de sociabilidade e com a possibilidade de se experimentar esteticamente a relação com o lugar.

Na sequência, deparamo-nos com outra paisagem da cidade de Salvador que nos chama a atenção no filme de Roberto Pires. A imagem

mostra os saveiros espalhados no cais, onde um deles começa a se afastar mansamente em direção à feira de Água de Meninos. Ao longe, a cidade se apresenta em seus dois níveis ligados pelo Elevador Lacerda e inúmeras ladeiras de diversas inclinações e tamanhos que serpenteiam as encostas. O casario de diversas épocas e estilos se amontoa acompanhando as ladeiras e ruas. Música instrumental acompanha a cena. O saveiro continua até Água de Meninos.

Figura 1 – A paisagem de Salvador no filme *A grande feira* (1961), de Roberto Pires



Fonte: Acervo Walter da Silveira – Associação Bahiana de Imprensa.

Em plano geral (Figura 1), o filme apresenta uma das paisagens típicas da cidade, em que aparece uma Salvador aparentemente pacata, pacífica, provinciana. E o fato de utilizar uma música instrumental durante a cena reforça ainda mais o lado poético que a cidade revela, bem como a visão também poética de Roberto Pires.

Figura 2 – Paisagens da Feira de Água de Meninos no filme *A grande feira* (1961), de Roberto Pires



Fonte: fotogramas do filme.

Figura 3 – Paisagens da vida urbana de Salvador no filme *A grande feira* (1961), de Roberto Pires



Fonte: fotogramas do filme.

Há também as paisagens da Feira de Água de Meninos (Figura 2), local onde acontece a maior parte do enredo do filme. A maioria das imagens foi realizada na própria feira, com exceção das cenas internas dos bares e barracas, que foram filmadas no Teatro Castro Alves. Nessas sequências, o filme tenta mostrar a realidade de um povo que traba-

lhava e morava na feira, retratando a existência de outra cidade. É como se a Feira de Água de Meninos fosse uma cidade dentro de Salvador. No decorrer do filme, o diretor utiliza outras imagens para mostrar a paisagem da cidade e o que há nela, como automóveis, ônibus e bondes (Figura 3). Mostra uma cidade em desenvolvimento.

De todas as paisagens apresentadas em *A grande feira*, há uma, porém, que nos impacta com mais intensidade, qual seja, a cena em que o sueco Ronny faz um percurso de carro com Ely por vários trechos da cidade e, em seguida, um passeio de lancha (Figura 4). Nessas imagens, Roberto Pires faz questão de mostrar uma outra Salvador, que contrasta com a imagem registrada da feira, onde a população é pobre. Nessa sequência, diversas paisagens são registradas ao longo da orla: o mar, algumas casas, prédios, carros, árvores, pessoas andando. Em alguns instantes, o plano geral deixa nítida a paisagem com todos esses elementos, o que nos permite visualizar a imagem de um espaço completamente urbano. Em seguida, é possível avistar o Elevador Lacerda e o porto. Logo depois, uma lancha a motor cruza a Baía de Todos os Santos em alta velocidade.

Figura 4 – Paisagens de um passeio por Salvador no filme *A grande feira* (1961), de Roberto Pires



Fonte: fotogramas do filme.

É nessa cena que a câmera, num plano geral, capta imagens de uma paisagem urbana da classe média alta. Fora da feira, o filme mostra uma cidade moderna, com ruas agitadas e policiadas, tráfego intenso, prédios altos e residências luxuosas de arquitetura moderna, onde habita a elite soteropolitana.

Essas paisagens urbanas são lugares cujas imagens carregam uma força simbólica relacionada ao imaginário corrente da cidade de Salvador. As razões dessa relação estão na história que esse lugar protagoniza e na forma como as pessoas se apropriam dela e dos lugares, recriando-os e rememorando-os. Trata-se, segundo Comolli, do espaço tornando-se tempo e do tempo tornando-se uma experiência do olhar.

O cinema potencializa a modernização da cidade e esta, por sua vez, contribui sobremaneira com a evolução do cinema, pois é na ambiência urbana que ele encontra possibilidade de expressão. E a memória? A memória permeia todo esse espaço: o cinematográfico e o espaço da cidade. Afinal, como sustenta Myrian Sepúlveda (2003, p. 28), “[...] não há nada no mundo que não seja mnemônico por natureza”. A memória, assim, perpassa por todos os sentidos e é determinada por eles.

Ao estudarmos os percursos e caminhos do campo da memória social, encontramos o cinema como um meio inseparável dessa temática, uma vez que o filme é um registro de um fato que se torna passado, mas que ganha relevância ao ser requisitado novamente no presente. Podemos dizer que o cinema, enquanto expressão cultural, é um meio de criação de sentidos novos ao operar na modulação de saberes e fazeres. Nosso interesse, neste capítulo, foi entender de que forma a cidade de Salvador comparece em *A grande feira* e, nesse aspecto, avaliar como a formação de Roberto Pires teve influência em sua expressão fílmica, considerando especialmente a sua perspectiva de enquadramento da cidade. No contexto do Ciclo Baiano de Cinema, no qual o filme de Roberto Pires se insere plenamente, o cinema ganha espaço e se moderniza com a própria cidade em *A grande feira*. Como uma via de mão dupla, a cidade também progredia com a chegada do cinema.

Referências

- A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Produção: Rex Schindler, Braga Neto e Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961. 1 vídeo (94 min). Publicado pelo canal Instituto Memória Roberto Pires. Disponível em: <https://youtu.be/W72RsbiusEk>. Acesso em: 2 maio 2012.
- ALVES, M. S. *A grande feira: cidade, cinema e memória na obra de Roberto Pires*. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2012.
- BARBOSA, A. Ronda: espaço, experiência e memória em sete filmes paulistas dos anos 1980. In: NOVAES, S. C. et al. *Escrituras da imagem*. São Paulo: EDUSP/FAPESB, 2004. p. 63-92.
- BATESON, G. *Mente e natureza: a unidade necessária*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- BERNARDET, J. -C. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CARVALHO, M. S. S. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2003.
- CARVALHO, M. S. S. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999. (Coleção Nordeste).
- COMOLLI, J. -L. A cidade filmada. *Cadernos de antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, p. 149-183, 1997.
- COMOLLI, J. -L. Du promeneur au spectateur. In: JOUSSE, T.; PAQUOT, T. *La ville au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005. p. 28-35.
- FARIAS, E. Multimodalidade da memória e a priori sociais. *Arquivos do CMD*, Brasília, DF, v. 4, n. 1, p. 112-155, 2016.
- FARIAS, E. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2011.
- FILMOGRAFIA BAIANA. Salvador, c2011. Disponível em: <https://www.filmografiabaiana.com.br/>. Acesso em: 20 abr. 2012.
- GÓIS, A. *Roberto Pires: inventor de cinema*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2009. (Coleção Gente da Bahia).

GUERRA, M. Memória e cinema: diálogos abertos. *Revista Presença Pedagógica*, Belo Horizonte, v. 17, n. 104, p. 71-79, 2012.

LABAKI, A. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

MALDONADO, S. Georg Simmel: uma apresentação. *Política & Trabalho: revista de ciências sociais*, João Pessoa, n. 12, p. 5-9, 1996.

OLIVEIRA JR., W. M. O que seriam as geografias de cinema? *Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/8276/8338>. Acesso em: 24 maio 2022.

OLIVIERI, S. *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade*. Salvador: Edufba, 2011.

ORTIZ, R. Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual. *Revista Tempo Social*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 11-28, 2000.

RIVERO, A. R.; BELLELLI, G.; BAKHURST, D. Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. In: RIVERO, A. R.; BELLELLI, G.; BAKHURST, D. *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. p. 41-87.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROSA, A.; BELLELLI, G.; BAKHURST, D. Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. In: ROSA, A.; BELLELLI, G.; BAKHURST, D. (org.). *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. p. 41-44.

SANTAELLA, L. Palavra, imagem & enigmas. *Revista USP*, São Paulo, v. 16, p. 36-51, 1993.

SANTOS, M. *O centro da cidade do Salvador: estudo de geografia urbana*. 2. ed. Salvador: Edufba, 2008.

SENNA, O. “A grande (crônica) feira”. *Diário de Notícias*, [s. l.], 1961.

SEPÚLVEDA, M. *Memória coletiva & teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SETARO, A. *Escritos sobre cinema: depoimentos, filmes, autores e diretores*. Salvador: Edufba, 2010. (Trilogia de um tempo crítico, v. 1).

SILVEIRA, F. L. A. (org.). *Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: Ed. UFPA, 2009.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1973. p. 10-25.

Pelejas contra o esquecimento

o cinema de Olney São Paulo

ROBERTO LUIS BONFIM DOS SANTOS FILHO

O cineasta baiano Olney Alberto São Paulo (1936-1978) teve a sua produção filmica diretamente relacionada às questões pautadas pela geração de artistas e intelectuais de seu tempo. A sua trajetória e filmografia são importantes peças para a composição de memórias e histórias da sociedade baiana e brasileira. O seu longa-metragem de estreia, *Grito da terra* (1964), se inscreve no conjunto de obras que põem o Nordeste como centro de suas temáticas, ao lado de *Vidas secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Os fuzis* (1964); *Grito da terra* encerraria um ciclo de produções ambientadas na Bahia desde fins da década de 1950. Seria, porém, com o curta-metragem *Manhã cinzenta* (1969) que Olney ganharia reconhecimento nacional e internacional no cinema. A contundência com que retratou os efeitos devastadores do regime militar levou o cineasta a ser preso e torturado, além de sofrer um processo por um filme que legalmente nunca existiu. Durante a década de 1970 até sua morte prematura, em 1978, o cineasta voltaria à sua cidade natal e região para diversos documentários que cartografavam a vida e a cultura da Bahia sertaneja.

Este capítulo desenvolve uma análise da filmografia de Olney, realizada entre as décadas de 1960 e 1970. A partir da forma de realização, do universo temático e dos lugares de circulação das produções audiovisuais

de Olney, percebem-se dimensões que indicam a estética, os conteúdos e os caminhos seguidos pelo cineasta e pelo movimento cinematográfico do período em que viveu. No Brasil, durante a segunda metade do século XX, o cinema e as artes em geral foram diretamente influenciados pelo contexto político e pelas intensas transformações e adversidades sociais e culturais, configurando-se em uma conjuntura conflitante, geradora de resistências, desvios e outras leituras desse processo.

Figura 1 – O cineasta baiano Olney São Paulo



Fonte: acervo familiar.

Filho mais velho do casal Joel São Paulo Rios e Rosália Oliveira, Olney nasceu em 7 de agosto de 1936, em Riachão do Jacuípe, na Bahia. Na ocasião do falecimento do seu pai, em 1948, mudou-se para Feira de Santana, onde deu prosseguimento aos estudos. Em 1954, ocorreram as primeiras aproximações do jovem Olney São Paulo com as letras e o cinema. Escreveu crônicas e contribuiu com os jornais *O Coruja*, *Santanópolis* e *Folha do Norte*. Mesmo com pouco acesso às produções artísticas, literárias e cinematográficas, Olney articula a sua formação intelectual a partir de revistas, jornais e filmes que chegavam em Feira de Santana (José, 1999).

Entre 1955 e 1956, produziu o seu primeiro filme, um curta-metragem intitulado *Um crime na rua*, primeira peleja de Olney na aventura cinematográfica pelo sertão baiano. O enredo trata de um assassinato que seria desvendado por um detetive a partir das pistas deixadas pelo

criminoso. Os recursos e materiais para a realização do curta foram adquiridos com empréstimos e o auxílio de um pequeno grupo de amigos. *Um crime na rua* foi finalizado com dez minutos de duração e, apesar das dificuldades em encontrar espaços para exibição, foi apresentado no cineclube de Feira de Santana e em outras cidades do interior da Bahia. Embora o filme tenha algumas falhas técnicas, reflexo da inexperiência com a linguagem, além dos poucos recursos tecnológicos, a crítica o elogiou pelo pioneirismo de ter sido feito sob condições adversas.

A trajetória de Olney como cineasta foi construída em um momento oportuno da nascente cinematografia nacional dos anos 1950 – período em que foram filmadas as primeiras produções audiovisuais empenhadas em temáticas e formas de fazer cinema sob uma perspectiva nacional. Acrescente-se o fato de estar se formando na Bahia, mais precisamente em Salvador, um movimento cinematográfico preocupado em debater questões sobre o cinema e a sociedade, impulsionado pelas iniciativas de Walter da Silveira (1915-1970) no Clube de Cinema da Bahia.

Pessoas como Walter da Silveira, Glauber Rocha e Roberto Pires, entre outros, impulsionaram essa Nova Onda Baiana (Carvalho, 2003) que, entre 1958 e 1962, projetou sua influência no cenário cinematográfico nacional e internacional. O Clube de Cinema da Bahia e o Ciclo Baiano de Cinema foram responsáveis por reunir boa parte de críticos, cineastas e produtores em torno das discussões acerca de um projeto cinematográfico a ser desenvolvido na Bahia, com vistas também a contribuir com as perspectivas culturais do país. Para Maria do Socorro Silva Carvalho (1999), o Clube de Cinema da Bahia e os esforços de Walter da Silveira permitiram a formação de cinéfilos baianos, inclusive a partir do acesso a filmes que não poderiam ser conhecidos no circuito comercial.

Em entrevista a Francisco Alves dos Santos¹, Olney destaca dois momentos importantes da sua formação como cineasta. O primeiro com a chegada do crítico e cineasta Alex Viany a Feira de Santana

1 Jornalista e crítico literário que publicou o livro *Cinema brasileiro 1975* (Edições Paiol, 1975), que reúne depoimentos de diversos cineastas, que apresentam suas trajetórias, filmes e a situação do cinema no período.

entre 1954 e 1955, para realizar o filme *Rosa dos ventos* (1955), acompanhado por Olney, que, ao tempo em que participava do filme como figurante, aprendia os primeiros procedimentos de composição fílmica. O segundo momento foi no contato com o cineasta Nelson Pereira dos Santos através de Glauber Rocha, para a realização, no sertão baiano, de *Mandacaru vermelho* (1961), filme no qual Olney participaria como assistente de direção, assim como em *O caipora* (1964), de Oscar Santana (Santos, 1975, p. 82).

Outras modulações estéticas e cinematográficas que influenciaram a formação de Olney remetem a correntes cinematográficas que também mantinham uma relação de renovação e problematização das suas realidades artísticas e políticas. Presentes, *Grito da Terra*, no primeiro longa-metragem dirigido por Olney, o *western* de John Ford e o Neorrealismo italiano são duas referências importantes cartografadas na sua filmografia:

Nasci cineasta, no ano de 1936, em terras secas de Riachão do Jacuípe. E o cinema foi um vento-norte jogado em minhas veias, primeiro pela força criadora de John Ford e depois pelo lirismo de Vittorio De Sica. O Neorrealismo italiano ainda era o grande cinema de nossa admiração. Eu adorava De Sica, Rossellini (Rossellini era o papa, esteve em Salvador e por uma desgraça qualquer não pude conhecê-lo). [...] Assistia a muitos filmes do após-guerra italiano e até hoje eles permanecem vivos em minha lembrança. [...] Queríamos fazer um cinema brasileiro vinculado à nossa cultura, como já faziam os cineastas italianos, franceses, japoneses e alguns poucos americanos (São Paulo, 1965 *apud* José, 1999, p. 51).

Dessa forma, a construção dessas imagens, no Brasil, teria se dado a partir da relação entre o já proposto por referências do cinema moderno, mas ainda respeitando a singularidade das condições de produção próprias do país. A alternativa ao cinema clássico hollywoodiano, presente desde as substituições dos cenários construídos em estúdios

pela diversidade de paisagens brasileiras até a indisposição de grandes orçamentos para produção, implicou uma “carência” ou um “defeito” que seria a expressão originária do cinema brasileiro. Seria na aceitação da condição de subdesenvolvimento do país e da imagem que teria se constituído a chamada “estética da fome”, criada por Glauber Rocha, traduzida como uma forma antropofágica, original e de acordo com sua própria imperfeição (Rocha, 1981, p. 28).

Mesmo atuando como agitador cultural em Feira de Santana, sobretudo após a realização do curta-metragem *Um crime na rua*, e tendo o desejo de filmar roteiros que eram impossibilitados pela falta de recursos, como *Lucas da Feira* – um projeto alimentado não só pelo cineasta, mas também pelos intelectuais feirenses –, as condições econômicas e tecnológicas impossibilitavam o cineasta de concretizar projetos. Assim, em 1963, através de uma campanha que mobilizaria a sociedade feirense, Olney, em parceria com Ciro de Carvalho Leite e outros sócios, fundou a companhia cinematográfica Santana Filmes S/A. No mesmo ano, a Santana Filmes produziria *Grito da terra*, filme inspirado no romance homônimo escrito por Ciro de Carvalho Leite e lançado, assim como o filme, em 1964 (José, 1999, p. 72).

Grito da terra retrata a vida de duas famílias de pequenos produtores rurais pressionadas por um latifundiário aspirante a coronel a venderem suas terras e abandonarem a vida no campo. Além das investidas do coronel Sebastião (João Di Sordi) sobre essas famílias, o filme gira em torno das ambições da protagonista Loli (Lucy Carvalho), filha de um dos agricultores que articula diversas estratégias, entre paixões e assassinatos, para atingir o objetivo de sair do campo e ir para a cidade. Contrastando com a protagonista, sua amiga Mariá (Helena Ignez) é uma típica camponesa que acredita na vida rural e vive a esperança da chegada de dias melhores no campo.

Relacionados às personagens centrais estão o irmão de Loli e noivo de Mariá, Geraldo (Raimundo Figueiredo), vaqueiro que trabalha na roça com os pais, e o emblemático Professor Negro (Lídio Silva), personagem criado para o filme, pois não consta no romance de Ciro de Carvalho Leite. O elenco também conta com Silvério (Eládio de Freitas),

pai de Geraldo e Loli, Constância (Branca Dlugolenski), mãe de Mariá, além de algumas passagens que contam com as participações de Ciro de Carvalho Leite e Maria Augusta São Paulo, esposa de Olney.

Grito da terra está inserido numa rede de esforços para pensar os problemas do Brasil, começando pelo interior do país, principalmente o sertão do Nordeste e os problemas que gravitam nesse território, sendo objeto privilegiado da reflexão de intelectuais e artistas no início dos anos 1960. O crítico Ismail Xavier (2001, p. 51) observa que a instauração do regime militar, em 1964, coincide com o momento em que o Cinema Novo, em sua primeira fase – representada sobretudo pelos filmes *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* –, aderindo à perspectiva populista e reformista das esquerdas, alcança sua participação política e ideológica contra o conservadorismo. No desenvolvimento do filme, Olney aborda problemas sociais característicos do território sertanejo, como as disputas e concepções em torno da terra, as relações de poder, além das utopias que foram criadas tendo esse espaço como lugar potencial de transformação do país.

Por seu turno, a própria forma como são realizadas as cenas e as questões inerentes a essa criação são indicativos das técnicas adotadas pelos cineastas do período na realização dos filmes. Já nas primeiras cenas de *Grito da terra*, o reconstituir do amanhecer lento – característico da vida no campo – é feito através do movimento vagaroso que a câmera percorre, sob um plano aberto. A música-tema do filme, “Lamento de Justino”, composta por Orlando Senna e Fernando Lona, retrata em sua letra as dificuldades do camponês pobre que subsiste da terra e as partidas de migrantes em busca de melhores condições de vida, dando, assim, o tom de lirismo e lentidão à narrativa fílmica.

A partir do confronto entre os personagens, o filme vai levantando as contradições entre as perspectivas em torno da vida no campo e, especificamente, sobre a terra. Se, por um lado, Loli despreza esse modo de vida e tenta desesperadamente arranjar uma via de saída, Mariá, apesar de saber dos diversos problemas que envolvem o povo camponês pobre, ainda vê no campo a possibilidade de uma vida digna e feliz. O desejo de mudança da personagem Loli ilustra o imaginário caracte-

rístico que, por muito tempo, se teve sobre as cidades, imaginário que nutriu os esforços dos diversos migrantes que saíram do campo, em especial da região Nordeste para as regiões Sul e Sudeste do país.

A resistência dos pais de Loli e da amiga Mariá demarca uma posição diante da desterritorialização e da crise do seu ambiente, uma marca recorrente dos filmes de Olney. *Grito da terra* surge pela proposta de reafirmação da importância dos laços dos sujeitos com a sua terra. Essa posição seria endossada pelo cineasta ao falar sobre a abordagem do romance que inspirou o filme:

O romance contava a estória de uma mulher que desejava sair do sertão porque odiava aquela vida. Uma Madame Bovary subdesenvolvida. Eu faria o filme para dizer àquela personagem que o Nordeste precisa do seu povo para salvar seu futuro. [...] Eu, realista, mas sem conseguir domar uma tendência romântica, antiga, queria um filme-poema em que o Homem e a Terra fossem os únicos personagens. Um quase documentário, uma crônica rural. Um depoimento sobre a vida do sertanejo desamparado e explorado (*Revista da Bahia*, 1965).

Se as características geográficas por muito tempo foram utilizadas como argumento que explicasse os infortúnios dos sertanejos pobres, no filme *Grito da terra* é na esfera das relações sociais que essas contradições vêm à tona. Sebastião seria o agente que exerceria uma pressão direta sob os pequenos agricultores. Em todo o filme, o personagem mantém-se sem escrúpulos diante da situação de camponeses pobres, seja especulando o preço de alimentos e bens de consumo, seja subornando ou até matando para conseguir o objetivo de conquistar a maior quantidade possível de terras para a implantação da monocultura e também como símbolo para atingir *status* de coronel. Nesse processo de endividamento, Apolinário já havia perdido parte considerável de suas terras; no caso de Silvério, no momento em que tenta impedir o confisco de seu último pedaço de chão, é morto por Nicolau, capataz de Sebastião.

No mesmo período de realização do *Grito da terra*, Rui Facó apresentou um dos primeiros estudos sociológicos daquele período sobre as condições sob as quais foram deflagradas as diversas revoltas no interior do Nordeste brasileiro no fim do século XIX e durante grande parte do século XX. No livro *Cangaceiros e fanáticos*, Facó atribui sobretudo ao monopólio da terra, sob a posse dos latifundiários desde tempos coloniais com a manutenção das formas de trabalho escravo e de servidão, a razão dos diversos surtos de revoltas articuladas ao cangaceirismo ou fanatismo religioso, das quais Lampião ou a Guerra de Canudos são exemplos (Facó, 1983).

Em *Grito da terra* há o personagem do Professor Negro, que vaga junto aos retirantes e aparece em algumas cenas dando aulas de leitura e palestrando sobre os problemas do sertão. O professor aparece como a consciência da situação desumana vivida entre os camponeses, acredita na educação e na força do homem do campo como redutores da miséria sertaneja, além de criticar a ausência de políticas do governo para o povo do sertão:

Professor Negro: *Vocês têm que estudar! Têm que aprender a cartilha. Se não quiser ser enforcado embaixo desse umbuzeiro.*

Professor Negro: *Esta é a arma do sertanejo. [...] Vocês têm que aprender a leitura, se quer ter liberdade, sem leitura o analfabeto é um morto! Vocês têm que aprender a leitura pra defender o direito de vocês!*

O personagem do Professor Negro, assim como seus discursos, assemelha-se aos esforços empreendidos pelo educador Paulo Freire (1985) em seu projeto de alfabetização, gestado no interior do Brasil durante os anos 1960. Assim como em Paulo Freire, o método e a perspectiva de ensino estavam diretamente ligados às campanhas de autonomia e reparação social das condições de vida no campo, sendo as ligas camponesas um dos seus maiores exemplos. No filme, o Professor Negro ainda seria o responsável pela revolta que se daria nas cenas finais, quando lidera um grupo de retirantes que ataca um dos capatazes de Sebastião e rouba a carga de mantimentos que este transportava.

O olhar lançado por Olney sobre os problemas enfrentados pelos sertanejos destoava das explicações naturalistas e etnológicas produzidas pelos discursos dominantes, notadamente do Sul do país, que tornavam o problema no Nordeste um determinismo imbuído pela lógica de descaracterização da região. Em reação aos discursos que naturalizam a crise da região Nordeste, Olney transporta o debate para o terreno sócio-histórico, pensando o espaço “[...] não mais como um simples recorte natural ou étnico, mas como um recorte sociocultural” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 342).

Mesmo com as adversidades enfrentadas para a elaboração do filme – dificuldades não só de ordem tecnológica, mas também orçamentária e política –, as filmagens de *Grito da terra* foram concluídas em fevereiro de 1964. A montagem do filme foi feita no Rio de Janeiro em agosto do mesmo ano, na produtora de Júlio Romiti, conhecido dos cineastas cinemanovistas cariocas e baianos. Em outubro, o filme já estava pronto para ser exibido, no mesmo mês em que o romance de Ciro de Carvalho Leite também foi publicado. A pré-estreia movimentou a sociedade feirense e teve lugar no Cine Santanópolis, contando com as presenças de atores e atrizes do filme, jornalistas e políticos, precedida de discursos de Olney e Orlando Senna (Viany, 1964).

A recepção de *Grito da Terra* nos meios cinematográfico e jornalístico foi de entusiasmo. Em primeiro lugar, devido aos esforços de Olney para fazer um filme sob as condições possíveis no interior da Bahia, além de se debruçar sobre os problemas nacionais que também vinham sendo pautados por outras produções artísticas no período, atitude que representava uma vitória do cinema brasileiro em resistir à condição de subdesenvolvimento econômico e político imposta aos produtores de cinema independente (Carvalho, 1964; Loyola, 1965; Silva, [19–]).

O filme conseguiu uma distribuição pela Satélite Filmes, permanecendo em cartaz na Bahia por alguns dias e tendo sido exibido em algumas capitais do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. *Grito da Terra* também foi exibido no I Festival Internacional do Filme, no Festival do Cinema Baiano e na Noite do Cinema Brasileiro, ocasião em que recebeu a proposta do Itamaraty para representar o Brasil em festivais

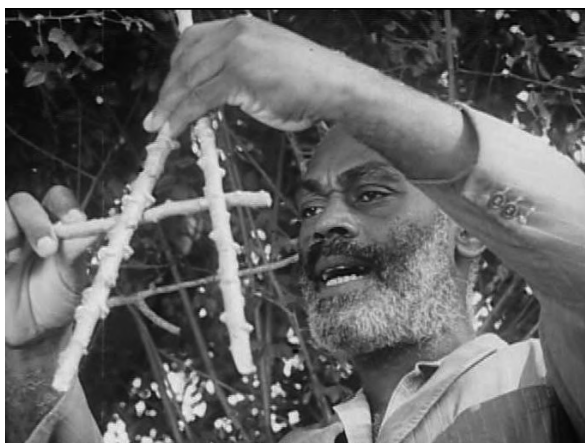
no exterior, oferta que só seria aceita pelos produtores se a película fosse exibida sem os cortes sofridos pela censura (José, 1999, p. 83).

Figura 2 – Cartaz do filme *Grito da terra* (1964), de Olney São Paulo



Fonte: acervo de pesquisa.

Figura 3 – O personagem do Professor Negro (Lídio Silva) no filme *Grito da terra* (1964), de Olney São Paulo



Fonte: fotograma do filme.

Antes mesmo dos problemas posteriores envolvendo *Manhã cinzenta*, Olney já experimentaria os reveses da ditadura militar e da censura sobre sua produção. Ao mesmo tempo em que o filme *Grito da terra* foi premiado pelo estado da Guanabara (contando, inclusive, com homenagens e uma exibição na embaixada dos Estados Unidos), quando foi apresentada à censura a película sofreu um corte na sequência em que a camponesa Mariá afirma ter esperança por dias melhores no campo, citando o dia da volta de um “cavaleiro de luz e esperança”, passagem que, segundo a censura, remetia ao líder político Luiz Carlos Prestes. Além do corte, na apreciação sobre o filme o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Pedro José Chediak, acata as recomendações dos censores e proíbe a exibição do filme para menores de 18 anos, bem como para a televisão².

Em “*Grito da terra* só sai do país sem cortes”, entrevista concedida ao *Jornal da Bahia* em 1965, Ciro de Carvalho Leite, à medida que falava dos problemas envolvendo o filme com a censura, declara que, mesmo tendo recebido premiação na Guanabara, “[...] não participará de qualquer festival internacional enquanto a censura não liberar os cortes efetuados”. O escritor e produtor reclama ainda da associação do filme com o “comunismo”: “Infelizmente tudo o que cheira a verdade é tido como subversivo. É moda, hoje, quando se fala em miséria, ser tachado de comunista” (*Grito da Terra* [...], 1965).

Entre 1966 e 1967, Olney se mudou definitivamente para o Rio de Janeiro, por conta de uma transferência do seu emprego no Banco do Brasil. A transição o aproximaria de outros cineastas e artistas importantes, assim como também dos problemas vividos durante a ditadura, intensificada no momento em que Olney produzia o curta-metragem *Manhã cinzenta*, que lhe renderia destaque no cenário cinematográfico, seja pela densidade com que retrata a temática abordada, seja, sobretudo, pela perseguição que sofreu por conta da realização.

O enredo de *Manhã cinzenta* gira em torno das desarticulações de estudantes e militantes que, ao contestarem um regime de controle

2 Julgamento do chefe de Serviço de Censura de Diversões Públicas, Pedro José Chediak, sobre o filme *Grito da terra*. Ver em: https://drive.google.com/file/d/1jqCAUQ-Oj6gEmMSjYeXgGaft_Er5f8ue/view.

social e político estabelecido, experimentam os problemas da repressão. O filme foi protagonizado por um casal de estudantes e líderes de movimentos contestatórios, representados por Solénio Costa (Silvio) e Janete Chermont (Alda); presos durante as manifestações, Silvio e Alda são levados à prisão, torturados e, após passarem por um inquérito absurdo dirigido por um cérebro eletrônico, executados. A proposta do filme, segundo Olney, era focalizar os problemas do ensino, as atividades dos estudantes em prol das reformas políticas e a repressão policial (José, 1999, p. 99). Além de *Manhã cinzenta* sofrer censura sob alegação de ameaça ao regime político vigente, Olney foi incurso no artigo de segurança nacional, sendo preso e respondendo a processo até 1972.

O roteiro de *Manhã cinzenta* foi criado a partir de um conto homônimo escrito pelo próprio Olney ainda em Feira de Santana e publicado em seu livro *A antevéspera e o canto do sol*. As condições de realização do filme, entretanto, só viriam no ano de 1968, quando Olney estava no Rio de Janeiro. Nesse período, a cidade se transformava em cenário de guerras, entre estudantes e agentes da repressão. Mais do que uma resposta ou uma representação daqueles episódios vividos, o filme é um produto daquela sociedade e só poderia ser realizado sob aquelas condições. Essas relações ficariam mais explícitas na entrevista de Olney ao jornalista Francisco Alves Santos (1975, p. 34):

No Rio, aproveitando a crise estudantil de 1968, eu tinha um bom material de produção para realizar o filme – o filme que jamais eu teria feito, por que não haveria condições de tramar toda aquela movimentação de gente, se não fossem os acontecimentos políticos de 1968.

A montagem do filme é dividida em quatro cenários e as sequências se intercalam, dando um caráter não linear à narrativa, mas, ao mesmo tempo, conseguindo estabelecer um sentido temporal e lógico aos acontecimentos. Os principais cenários se dividem entre as ruas e avenidas das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo; as sequências da sala de aula, filmadas na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro; e as cenas finais, rodadas nas dependências do Colégio

Divina Providência, onde acontecem os julgamentos e execuções. Algumas imagens foram cedidas pelo setor de jornalismo da TV Globo e pelo produtor Herbert Richers.

Durante o filme, é recorrente a exibição de imagens, jornais, gravuras e gravações de rádio informando acontecimentos políticos de 1968, fontes que também ajudam a compor o sentido do filme, ao tempo em que demonstram outros materiais utilizados na sua realização. Apesar de Olney afirmar o caráter ficcional de *Manhã cinzenta*, sobretudo durante o processo judicial, o curta ganhou um caráter documental muito forte, explicado pela representação que faz do tempo de sua elaboração – mesmo negada pelo realizador – e confirmado pela exibição de materiais e cenas que documentam episódios importantes que aconteciam no país no período e denunciavam as arbitrariedades cometidas pelos militares.

Registros incluídos foram filmados no momento em que aconteciam manifestações e embates importantes contra as ações da ditadura militar no Brasil em 1968, como o enterro do estudante Edson Luís de Lima Souto, as movimentações decorrentes e a Passeata dos Cem Mil. Em algumas das cenas é possível, inclusive, ver o fotógrafo José Carlos Avellar e o próprio Olney andando entre a multidão, orientando a equipe.

Uma das cenas que melhor dimensiona a atmosfera ostensiva da época e o risco a que estavam sujeitos foi filmada em 21 de junho de 1968, dia que ficou conhecido como “sexta-feira sangrenta”, quando, após um cerco policial na Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cerca de 400 estudantes foram abordados e constrangidos pela polícia, levando a uma revolta de estudantes e manifestantes nas ruas; ao fim da movimentação e dos confrontos, contaram-se centenas de presos e feridos e três mortos (Ventura, 2013). Em meio às manifestações, o personagem Silvio (Solénio Costa) encenaria um discurso “fictício” contra um poder autoritário, que deveria ser finalizado com sua prisão pela polícia. O que eles não contavam é que, de fato, tal situação ocorreria. Ao notar o cerco policial que se formava em volta de Solénio e da equipe de filmagem, Avellar e Olney dispersam-se, enquanto isso Solénio é capturado e preso pelos policiais, permanecendo encarcerado por dois dias, solto somente após a equipe do filme ter ido à delegacia e explicado que ali se tratava de um filme (José, 1999).

Figura 4 – Cena do curta-metragem *Manhã cinzenta* (1969), de Olney
São Paulo



Fonte: fotograma do filme.

Figura 5 – Cena do curta-metragem *Manhã cinzenta* (1969), de Olney
São Paulo



Fonte: fotograma do filme.

Manhã cinzenta foi concluído gradualmente em 1969, à medida que a equipe encontrava condições financeiras para isso. Finalizado, o curta foi exibido somente em sessões especiais para um círculo restrito de amigos e cineastas na Cinemateca do MAM ou no Laboratório Líder, em Botafogo, onde o filme foi revelado e montado. Apesar de muito apreciado entre os cineastas, *Manhã cinzenta* não chegou a ser exibido comercialmente ou mesmo levado à censura, fato que ratifica a noção que o produtor tinha sobre o teor político do filme. Além disso, Olney produziu algumas cópias de preservação do filme, entregues a cinematecas de outros países.

O florescimento cultural que estava em curso no Brasil entre 1964 e 1968 foi radicalmente atingido com o endurecimento do regime militar, “[...] quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa” (Schwarz, 2001, p. 9). A radicalização da ditadura através da edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, representou a necessidade de um combate mais incisivo que os militares e a direita precisariam fazer frente à resistência e ao combate ideológico das esquerdas nos quadros políticos, intelectuais e por meio da cultura: “[...] noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento” (Schwarz, 2001, p. 9).

Após a edição do AI-5, a censura tornou-se muito mais rigorosa na análise dos filmes submetidos a ela, “[...] os cineastas passam verdadeiros sufocos, sofrem humilhações, vivem situações kafkianas, ameaçadoras” (Simões, 1999, p. 120). Dentre alguns filmes produzidos nessa passagem dos anos 1968 e 1969, e que vivenciaram esse período de abusos em nome da segurança nacional estão: *O bravo guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl; *Jardim de guerra* (1969), de Neville d’Almeida; *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Júnior; e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. *Manhã cinzenta* é destaque no que diz respeito à ação da censura sobre um filme.

A partir da entrega de cópias de segurança, *Manhã cinzenta* ganhou relevância no cenário artístico e cinematográfico nacional e internacional. Após entregar uma cópia do filme a um integrante da Federação

de, Elmar Soares de Oliveira, em 7 de outubro de 1969, noticiou-se no dia seguinte o sequestro do avião Caravelle, da empresa Cruzeiro do Sul, desviado por militantes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) para Havana, Cuba. Nesse momento, Olney participava de festivais no Chile e na Argentina e só retornou ao Brasil em novembro, quando ficou sabendo que policiais federais estavam à sua procura para interrogá-lo, por tê-lo associado à suposta exibição do filme durante o sequestro do avião.

Prontamente, o cineasta se apresentou às autoridades ao lado de um advogado. Nos dias seguintes, Olney foi longamente interrogado sobre as intenções “subversivas” do filme e acerca da associação com os sequestradores do avião. O cineasta foi preso em 13 de novembro e permaneceu até dia 5 de dezembro em local desconhecido, quando foi solto e imediatamente internado por ter contraído pneumonia, fruto dos dias de torturas e maus-tratos sofridos na prisão. O processo que o cineasta respondia foi encerrado somente em 13 de janeiro de 1972, quando o Supremo Tribunal Militar o absolveu³.

Manhã Cinzenta foi projetado em festivais na Europa e na América Latina, como em Viña del Mar, no Chile, no Festival de Cannes, na França, e na XIX Semana Internacional de Mannheim, na Alemanha, premiado como melhor média-metragem (José, 1999).

O episódio de *Manhã cinzenta* ainda guarda diferença em relação a outros filmes que encontraram problemas com a censura, pelo fato de nem sequer haver sido submetido a ela e, assim, ter existência legal. Além disso, o curta nunca participou do circuito de exibição comercial. Segundo Inimá Simões (1999, p. 127), a partir dele, “[...] criou-se uma ‘jurisprudência’ informal dos aparelhos de repressão, segundo a qual qualquer cineasta poderia ser preso, processado e condenado se as imagens produzidas ou em produção incomodassem alguma autoridade”.

Logo após o início do processo de Olney em 1970, o cineasta voltaria para o interior da Bahia, ambiente possivelmente mais acolhedor e

3 Os depoimentos de Olney São Paulo sobre o filme *Manhã cinzenta* foram coletados pelo Ministério da Aeronáutica e da Justiça durante a sua prisão. Posteriormente os documentos foram cedidos pelo site Memória Cine BR, sob a coordenação da pesquisadora Leonor E. Souza Pinto, ver em: <http://memoriacinebr.com.br/>.

inspirador, cuja região forneceria boa parte das imagens que ele utilizaria em suas obras posteriores. Ao fim do seu processo – e certamente influenciado pela pressão da censura –, as disputas entre Olney e o Estado se faziam mais presentes em torno das condições de produção e distribuição de seus filmes, lutas que foram levadas incessantemente durante toda a década de 1970.

Após 1968, começa a se delinear uma nova configuração em que as artes, especialmente o cinema, assumirão novas feições. As condições que lhes permitiam existir, até então, foram redirecionadas pelo Estado autoritário, seja via censura, seja via mecanismos que inseririam o cinema cada vez mais no mercado, sob a condição de produto pertencente à indústria dos bens culturais. Seria incorreto, entretanto, negar qualquer possibilidade de continuidade – mesmo que diminuta – em ações culturais ou políticas que fizessem resistência ao regime político após 1968. “De fato, a curto prazo a opressão policial nada pode além de paralisar, pois não se fabrica um passado novo de um dia para o outro” (Schwarz, 2001, p. 51).

Embora os filmes de Olney, produzidos nos anos 1970, estivessem, ao mesmo tempo, ligados às políticas culturais fomentadas pelos órgãos estatais de cinema do período, como o Instituto Nacional de Cinema (INC), através do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), ou a Embrafilme, buscavam obter recursos de forma autônoma, em torno das associações de classe, empréstimos ou produtoras independentes.

Apesar dos transtornos de saúde e de suas obrigatórias viagens ao Rio de Janeiro para prestar eventuais depoimentos, Olney iniciaria, em sua chegada a Feira de Santana em 1970, a produção do curta-metragem documental *O profeta de Feira de Santana*, documentário que conta a trajetória do artista plástico Raimundo Oliveira, feirense que criava imagens de um sertão barroco, marcado pelo misticismo e pelas lutas travadas pela sobrevivência. O filme foi produzido com a ajuda de Júlio Romiti, que faria outros trabalhos com Olney, como o longa-metragem *O forte* (1974), e Tuna Espinheira, amigo e assistente de produção. O material documental utilizado conta com imagens de pinturas do artista plástico, além de fotos contidas no catálogo de exposição de sua obra e

depoimentos de críticos e escritores como Dival Pitombo, conterrâneo que tinha bastante apreço por Raimundo Oliveira.

A então política de financiamento do INC, criado em 1966, contou bastante para a retomada do trabalho de Olney, contribuindo na realização desse curta não só com o orçamento de parte da produção, mas também com a circulação em festivais de cinema. Além da importância da circulação, a forma do acordo com a empresa também ajudou na realização do documentário, pois, segundo Olney, foi “[...] adquirido pelo INC num sistema de contratipagem de filmes culturais em 1971”, o que “[...] abriu as portas para cobrir os custos do filme e me incentivou a fazer outros documentários” (Júlio Romiti [...], 1972).

Antes de se voltar para a produção do longa-metragem *O forte, em Salvador*, Olney produziu, até 1973, mais dois curtas-metragens possibilitados pela inserção nas políticas de produção e exibição do INC. Um deles é o documentário *Cachoeira, documento da história* (1973), baseado nos patrimônios e marcos históricos da cidade histórica do Recôncavo, que exhibe imagens das comemorações do Dois de Julho e de figuras importantes no processo de independência da Bahia, como Maria Quitéria, além da pujança da cidade colonial através das construções arquitetônicas e do registro da chegada do vapor à cidade, momento saudado pela população e que no filme aparece ao som de “Triste Bahia”, música de Caetano Veloso.

O outro curta dirigido por Olney é *Como nasce uma cidade* (1973), homenagem ao centenário de Feira de Santana. O projeto foi financiado com metade do orçamento pela prefeitura Feira de Santana e a outra parte da subvenção foi dada pelo INC, através do Certificado Especial de Exibição. Esses dois curtas de Olney foram exibidos nos crescentes festivais promovidos no período, como o I Festival de Curta-Metragem, o VII Festival do Cinema Brasileiro e nas edições da Jornada de Cinema da Bahia na sua primeira versão (1972), bem como no ano seguinte, na II Jornada Nordestina de Curta-Metragem (1973).

Diferentemente da experiência da produção de documentários, a volta de Olney à produção de um longa-metragem, mesmo com os avanços das políticas cinematográficas no país, ainda representava as dificuldades da produção de filmes nacionais em torno de investi-

mento e mercado. *O forte*, adaptação do romance homônimo de Adonias Filho publicado em 1965, além de ter um processo de construção muito conturbado devido à falta recorrente de recursos, experimentou, ao ser finalizado, os impasses de não contar com uma distribuição que o mantivesse no mercado comercial exibidor e, por conseguinte, atendesse não só ao desejo de circulação da produção audiovisual junto ao público, mas também garantisse retorno financeiro que possibilitasse recuperar os custos de realização.

Em *O forte*, Jairo (Adriano Lisboa) volta a Salvador para destruir o forte histórico presente nas suas memórias, seja pelas histórias contadas pelo velho Olegário (Monsueto) sobre seu período de cárcere, seja pela paixão compartilhada com a neta de Olegário, Tibiti (Sandra Mara), no local. Seria no forte que Jairo e Tibiti novamente se aproximariam e estabeleceriam um elo entre passado e presente; nas palavras de Olney, “[...] é um filme de amor, eis a síntese de *O forte*” (Silva, 1974).

A peleja de Olney pela circulação de *O forte* seria amplamente divulgada pela imprensa nacional, em textos que registram as críticas do cineasta ao mercado e, sobretudo, à distribuição disposta pela Embrafilme, assim como rebatem críticas feitas ao roteiro e problemas técnicos: “*O forte* sem dinheiro” (*O Pasquim*); “Olney defende seu filme” (*Tribuna da Bahia*); “Olney São Paulo - Um cineasta fora da festa” (*Folha de S.Paulo*); “Diretor de *O forte* denuncia sabotagem de exibidores” (*Folha de Londrina*).

Após diversos reagendamentos de data, a estreia do filme foi marcada para 15 de dezembro de 1974 no Cine Tamoio, em Salvador, sob forte frustração de Olney, não só pela demora como pela forma dispensada pela Embrafilme que ficou responsável pela distribuição e exibição⁴.

Em 1975, Olney finalizou o documentário *Teatro Brasileiro I e II*, registro sobre a história do teatro brasileiro até 1974, sendo que, na primeira parte, se destacam as inovações técnicas e a evolução do teatro, ao passo que a segunda parte trata propriamente dos movimentos e da tentativa de delineamento de um teatro com características nacionais, sem

4 Carta de Olney São Paulo a Guido Araújo, 5 de dezembro de 1975.

deixar de atentar para a contribuição do teatro enquanto dispositivo crítico da realidade brasileira.

Ao final de 1975 e início do ano seguinte, Olney iniciou a produção de mais quatro documentários a serem ambientados na cidade e na região de Feira de Santana. Ao tempo em que monta a equipe para as filmagens de *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976), seriam realizados também: *A última feira livre*, com financiamento da prefeitura de Feira de Santana; *Ciganos do Nordeste* (1977), primeira produção do cineasta a ser veiculada por uma emissora de televisão, a TV Globo; e *Pinto vem aí* (1977), sobre o deputado Francisco Pinto, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que foi processado e deposto de seu cargo. Além de assinalar que, apesar do regime militar, ainda havia produções documentais que tratavam de temas e questões políticas indesejadas pelas autoridades militares, no plano da produção de cinema no Brasil, o filme, *Pinto vem aí* representa uma autonomia em relação às formas de produção via Estado, haja vista que contou com produtoras independentes: a Pilar Filmes, empresa criada por Olney, e a Cine Qua Non.

Inspirado na crônica homônima do feirense Eurico Alves Boaventura, o curta-metragem *Sob o ditame de Rude Almajesto: Sinais de chuva* consiste na produção de uma memória sobre os saberes da cultura popular sertaneja, feita a partir da documentação das experiências e narrativas dos camponeses em preverem, através da leitura dos sinais do tempo, os períodos de chuva ou de seca. Rodado em Riachão de Jacuípe e Irecê, no interior da Bahia, é um documentário que apresenta aspectos da cultura camponesa, acionada pelo cineasta frente a um contexto de intensas modificações provocadas pela expansão do espaço urbano, impactando diretamente territórios e práticas de memória. O filme participou da V Jornada Brasileira de Curta-Metragem e foi um dos vencedores da Mostra Nacional do Filme Documentário, na Escola Técnica do Paraná. Em ambas, o filme seria elogiado, sobretudo por conseguir captar, com profundidade, a riqueza da cultura popular nordestina.

O último filme produzido por Olney é *Ciganos do Nordeste*, documentário que consiste num dos primeiros estudos sociológicos, a partir do audiovisual, sobre a questão dos ciganos na região Nordeste. Encomen-

dada pela TV Globo, essa produção contou com pesquisas pelo Nordeste brasileiro, especialmente em Feira de Santana, desvendando desde as origens e ocupações até a organização social e os modos de vida das populações ciganas. Em sua narrativa, o cineasta conseguiu explicitar as dificuldades do estabelecimento dos povos ciganos nos centros urbanos, chamando a atenção para como é reproduzida uma mitologia em torno dos ciganos que legitima os discursos e práticas que contribuem para sua discriminação social.

A experiência cinematográfica de Olney fez parte do conjunto de novas estratégias culturais de resistência política na década de 1970 por meio do cinema. Ao participar do projeto nacional-desenvolvimentista proposto pelo Estado, utilizando-se desde selos de exibição do INC até financiamentos para projetos junto à Embrafilme, o cineasta encontraria nessa relação as ambiguidades que proporcionariam a articulação de um projeto cinematográfico que punha em xeque os aspectos de modernização autoritária e excludente, ainda tão flagrante em várias partes do Brasil. Ao abordar personagens, espaços e práticas que vão na contramão dos ideais de progresso e democracia propostos pelo regime militar, Olney evidencia uma tomada de posição frente a esses problemas, valendo-se das margens deixadas pelo Estado em relação à cultura naqueles anos para poder realizar filmes que tecem um inventário crítico sobre problemáticas sociais.

Os documentários de Olney fariam o papel do serviço de “contrainformação” que seria distribuída no “[...] circuito paralelo por onde se escoava a produção mais engajada” (Simões, 1999, p. 197), nas sessões de festivais, cineclubes ou mostras de cinema. Diferentemente dos órgãos oficiais de propaganda, como as emissoras de televisão, sobretudo a Globo, que tentavam mostrar uma imagem estável e progressista do país, atenuando assim as contradições sociais, “[...] o documentário circulava pelas bordas do sistema mostrando o Brasil banguela, das periferias, carente das reformas básicas, povoado por uma gente tentando sobreviver em meio às mazelas e à violência perpetrada pelo Estado” (Simões, 1999, p. 196).

As Jornadas de Cinema da Bahia, sob a organização de Guido Araújo, foi “[...] onde o cinema brasileiro encontrou espaço para as discussões organizacionais e políticas, de modo menos exposto à ação da censura” (Melo, 2009, p. 191). A participação de Olney nas jornadas se fez presente durante as edições do evento entre os anos de 1970 e 1978, seja nas competições com outros documentários, mostras informativas, homenagens, seja nas discussões suscitadas pelos filmes ou pelas políticas de cinema a serem pleiteadas.

Imerso desde o início da sua atividade de cineasta no universo da cultura popular, das questões e problemáticas do povo e do país, Olney continuou sua produção ancorado nas perspectivas adotadas desde os anos 1960, ao produzir *Grito da terra* e *Manhã cinzenta*. Durante os anos 1970, o cineasta conseguiu levar adiante um projeto no qual insistentemente se dirige ao povo, mesmo com os diversos problemas que se interpuseram nesse objetivo.

Sobre as intenções de circulação dos filmes de Olney, em especial *Grito da terra*, Orlando Senna propõe no texto “O cineasta maldito do Sertão” (1975) uma noção outra de mercado, público e consumo dos filmes do sertanejo, atendendo a uma lógica que, desde a gênese, está para além da lógica comercial dos filmes:

Grito da terra vive nas cinematecas, as mais importantes do mundo. Mas Olney acha que, mesmo hoje, passados uma dúzia de anos, ele devia viver para o povo, sendo exibido nos campos e nas aldeias e nos forrós e nas igrejas, uma tela armada no meio do roçado, um projetor de 16 mm em cima de uma Kombi, o pessoal se acomodando na cerca do curral, a imagem brilhando no meio da plantação (Senna, 1975).

Olney morreu em 15 de janeiro de 1978, precocemente aos 41 anos de idade, após duas paradas cardíacas, vitimado pelo câncer de pulmão, que, para muitos, teria sido contraído no período em que o cineasta passou aprisionado. Ele deixou um grande legado cinematográfico, ressaltado, por exemplo, nos documentários do cineasta baiano Henrique Dantas: *Ser tão cinzento* (2011) e *Sinais de cinza: a peleja de Olney contra o dra-*

gão da maldade (2013). Além disso, a partir de esforços de pesquisadores e da família do cineasta, grande parte dos filmes de Olney está acessível na internet.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- CARVALHO, M. S. S. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2003.
- CARVALHO, M. S. S. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999.
- CARVALHO, V. Grito da terra já pode ser visto. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 set. 1964.
- FACÓ, R. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- GRITO DA TERRA só sai do país sem cortes. *Jornal da Bahia*, Salvador, 14 e 15 mar. 1965.
- JOSÉ, A. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.
- JÚLIO ROMITI e o cinema brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 e 13 nov. 1972.
- LOYOLA, I. O grito da terra. *Última Hora*, São Paulo, 30 ago. 1965.
- MELO, I. F. C. No meio do caminho tinha uma Jornada, ou era ela o caminho? Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). In: ZACHARIADHES, G. C. (org.). *Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes*. Salvador: Edufba, 2009 .v.1, p. 191-214.
- NAPOLITANO, M. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 1998. (Discutindo a História do Brasil).
- RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- REVISTA DA BAHIA. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, ano 4, n. 4, 1965.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- SANTOS, F. A. *Cinema brasileiro 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.
- SANTOS FILHO, R. L. B. *Olney São Paulo e as pelejas do cinema brasileiro (1964-1978)*. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2021.
- SANTOS FILHO, R. L. B. *Pelejas contra o esquecimento: os desenhos da História na filmografia de Olney São Paulo (1964-1969)*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2017.
- SÃO PAULO, O. A. *A antevéspera e o canto do sol: contos e novelas*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969.
- SÃO PAULO, O. Uma crônica de gentes e de nossa realidade. Entrevistador: Alberto Silva. *Crítica*, Rio de Janeiro, 14 a 20 out. 1974. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1u9cFRjRzmnbnTI33NrW5InZYwOo9B6BB>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- SCHWARZ, R. *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. (Leitura).
- SENNA, O. Cineasta maldito do Sertão. *Crítica*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1975. p. 20. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eB3gyQRmMH9hkm3C-Avtwim4cHjfi9CO/view?usp=sharing>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- SILVA, A. Uma crônica de gentes sobre nossa realidade. *Crítica*, Rio de Janeiro, 14-20 out. 1974.
- SILVA, A. Um filme protesto. *Jornal da Bahia*, Salvador, [19-].
- SILVEIRA, W. *A história do cinema vista da província*. Organização: José Umberto Dias. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Senac, 1999.
- XAVIER, I. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Leituras).
- VENTURA, Z. 1968, o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- VIANY, A. O filme é: o Grito da Terra. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1964. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1mmtSAqgsNunJfFsljoARf5GSjC0XYIg3/view>. Acesso em: 17 jun. 2020.

Agnaldo “Siri” Azevedo e os caminhos do cinema na Bahia

história e memória de uma trajetória cinematográfica¹

EDEVARD PINTO FRANÇA JUNIOR

Entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, Salvador foi palco de um intenso período de produção de filmes, conhecido como Ciclo Baiano de Cinema ou Nova Onda Baiana². Quando pensamos sobre a história do cinema na Bahia nesse período, lembramos do Clube de Cinema da Bahia, de Walter da Silveira, Glauber Rocha, *Barravento*, Roberto Pires, *A grande feira*, Trigueirinho Neto, *Bahia de Todos os Santos*³. Foi justamente nesse momento que outro sujeito, pouco lembrado pelas narrativas clássicas, foi juntar-se a esse grupo, primeiramente como espectador e frequentador das sessões do Clube de Cinema da Bahia até ser convidado para fazer parte da equipe técnica do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. O seu nome é Agnaldo “Siri” Azevedo (1930-1997).

1 Este texto é uma versão modificada e atualizada do primeiro capítulo da dissertação de mestrado *A Bahia de Agnaldo “Siri” Azevedo entre sujeitos, linguagens e temporalidades: representações da cidade do Salvador no documentário “O capeta Carybé” (1950-1997)*. Conferir: França Junior (2018).

2 Termo presente no título da obra da historiadora Maria do Socorro Silva Carvalho (2003).

3 Esses sujeitos e filmes fazem parte de uma narrativa clássica, que privilegiou alguns sujeitos, ciclos e tropos, formando um discurso mais panfletário do que historiográfico.

Agnaldo Azevedo nasceu em Salvador, em 1930⁴. Sua infância e adolescência são incógnitas. As informações mais relevantes que marcam esses períodos da sua vida são o bairro onde morava (Tororó)⁵, o apelido (“Siri”) dado a ele devido à semelhança com um jogador do clube de futebol Vitória⁶, Cyridião de Araújo Viana⁷, e o período da infância quando viveu na cidade de Riachão do Jacuípe, no interior baiano⁸. Foi no final da década de 1950, contudo, que as informações sobre ele passaram a existir em abundância. Por meio do convite feito por um conhecido, Calasans Neto, “Siri” passou a frequentar o Clube de Cinema da Bahia. Depois conheceu Roberto Pires, cineasta fundamental do Ciclo Baiano de Cinema. A participação de “Siri” na equipe técnica de um filme, contudo, só aconteceu por intermédio de Glauber Rocha, que lhe convidou para compor a equipe de *Deus e o diabo na terra do sol* em 1963⁹. Alguns anos depois, em 1969, “Siri” iniciou a realização de seus próprios filmes, em um total de mais de 20 curtas-metragens documentários¹⁰. Para rea-

4 Algumas fontes apontam 1931 como seu ano de nascimento.

5 O bairro do Tororó, em Salvador, é conhecido pelo seu famoso dique, que é um lago natural o qual, devido ao avanço urbano, foi progressivamente aterrado. Próximo ao centro da cidade, é um bairro popular e de classe média.

6 O clube foi fundado em 1899 sob a denominação Club de Cricket Victoria. A partir de 1902, passa a chamar-se Sport Club Victoria. A denominação atual – Esporte Clube Vitória – foi utilizada a partir de 1946.

7 Ele jogou como atacante no Esporte Clube Vitória entre os anos de 1938 e 1946.

8 Essa informação nos impõe algumas questões: se Agnaldo Azevedo nasceu em Salvador, segundo apontam os textos sobre sua vida, como ele foi morar em Riachão do Jacuípe, distante 190 km da capital? Será que ele teve algum contato pessoal com Olney São Paulo, também nascido na mesma cidade? Teriam eles mantido algum tipo de relação? Elaborar uma biografia detalhada da vida de Agnaldo Azevedo foge dos objetivos deste texto, mas essa informação é importante, pois nos fez pensar na formação cultural de “Siri” fora dos ambientes institucionalizados, a partir das descontinuidades presentes na vida social.

9 “Siri” também colaborou com Glauber em mais dois filmes: *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

10 Agnaldo “Siri” Azevedo dirigiu, entre outros curtas-metragens: *Dança negra* (1969), *Sem saída* (1973), *O Boca do Inferno* (1974), *As phylarmônicas* (1975), *Carbonado, ou Xique-Xique de Andaraí: a cidade fantasma* (1976), *Creio em ti, meu São Jorge dos Ilhéus* (1977), *O mundo de seu Nestor* (1978), *A volta do Boca* (1978), *Anistia* (1979), *A zabiapunga de Cairu, festança de cultura* (1980), *Suíte Bahia* (1983), *Memória de Deus e do Diabo em Monte Santo e Cocolobó* (1984), *Sertão do Conselheiro* (1984), *Não houve tempo sequer para as lágrimas* (1985), *Memória do carnaval de 1978: uma decoração de Juarez Paraíso* (1987), *Por que só Tataui?*

lizá-los, ele contou com a ajuda de vários amigos, conquistados ao longo de sua trajetória. Seus filmes circularam por festivais pelo Brasil e pelo mundo afora. “Siri” faleceu em 30 de julho de 1997, pouco depois de ter finalizado seu último documentário, *O capeta Carybé* (1996).

Encontramos, entretanto, a trajetória artística de “Siri” subdimensionada na narrativa clássica da história do cinema na Bahia. Em *Panorama do cinema baiano*, obra de referência do crítico cinematográfico André Setaro publicada originalmente em 1976 e reeditada em 2010, encontramos a citação ao nome do documentarista apenas em duas oportunidades: na primeira, Setaro menciona seu pesar sobre a morte prematura de alguns diretores como “Glauber Rocha, Roberto Pires, Agnaldo Siri Azevedo, Olney São Paulo, José Teles de Magalhães, Vito Diniz, Fernando Coni Campos” (Setaro, 2010, p. 62, grifo nosso); já no segundo momento, ao abordar o cinema baiano contemporâneo, Setaro (2010, p. 100) destaca “Siri” entre os diretores que conseguiram “[...] realizar nesses últimos anos 26 títulos em 35 mm, fazendo com que a Bahia experimentasse um novo ciclo de produção cinematográfica”. Em 2012, todavia, Setaro, que à época escrevia textos para um *blog*, publicou uma reflexão sobre a trajetória de Agnaldo. Nela, ele escreveu: “Siri, sobre (sic) ser um profissional de cinema de primeira ordem, com um *curriculum vitae* composto por trabalhos em importantes filmes de Glauber Rocha, notabilizou-se como um dos *mais expressivos documentaristas da realidade baiana*” (Setaro, 2012, grifo nosso).

(1987), *Calasans Neto: mestre da vida e das artes* (1987), *Adeus, Rodelas* (1988), *A chuva que vem do chão* (1990), *Fragmentos* (1992), *Uma vocação* (1995) e *O capeta Carybé* (1996). Essa lista de filmes/ano é provisória, pois esse tema ainda é envolto em controvérsia. As informações nem sempre puderam ser consultadas diretamente nos créditos dos filmes, sendo necessário o cruzamento de várias fontes para se aproximar de informações mais exatas. Por isso, preferimos datar um filme a partir de sua primeira exibição pública, cruzando fontes primárias como os próprios filmes, catálogos de festivais e reportagens em jornais. Vale salientar que há discrepância entre as informações encontradas nos bancos de dados cinematográficos (como o da Filmografia Brasileira, vinculado à Cinemateca Brasileira) com aquelas presentes nas fontes primárias mencionadas, o que nos indica a necessidade de consulta em arquivos audiovisuais dos filmes de “Siri” não consultados (aqueles que ainda não foram telecinados, isto é, aqueles que não estão disponíveis em formatos domésticos ou digitais, como DVD ou Mp4), assim como outras fontes que confirmem as informações.

O crítico inclusive afirmou que “Siri” seria o inaugurador de uma “escola de documentário”, influenciando outros cineastas¹¹.

A distância crítica entre o texto de 1976/2010 e o de 2012 aponta que a trajetória artística de “Siri” vai ganhar mais relevância depois dos anos 1970, sendo as décadas anteriores pouco mencionadas e analisadas. Também podemos notar que há uma predileção na narrativa escrita por Setaro, principalmente no texto de 1976, pela lembrança de alguns longas-metragens produzidos no século XX, deixando pouco espaço para a reflexão mais aprofundada sobre o papel de outros formatos e gêneros cinematográficos, como o curta-metragem e o cinejornal.

Pensar a trajetória artística de “Siri” como documentarista curta-metragista nos impõe algumas questões. Primeiramente, trata-se de um artista negro muito conhecido no meio cultural, mas tangencialmente mencionado nas narrativas clássicas da historiografia do cinema na Bahia. Outra ausência sentida é a do formato em curta-metragem, perdido em meio à produção de longas. Tem também a questão relativa ao gênero documentário, muitas vezes relegado a segundo plano diante dos filmes de ficção. Assim, percebemos que a narrativa clássica relega ao esquecimento muitos sujeitos, filmes, gêneros e experiências que escapam sobremaneira do projeto cinemanovista ou da lógica dos ciclos de produção de longas-metragens ficcionais.

Como já destacou Jean-Claude Bernardet (2008) em seu ensaio *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, a história do cinema brasileiro foi construída sob mitos e projetos, tendo um caráter ideológico e político mais acentuado do que a problematização historiográfica. Neste capítulo, pretendemos colocar em evidência a trajetória de Agnaldo “Siri” Azevedo e compreender seu processo de aproximação com o campo

11 Segundo Setaro (2012, grifo nosso), “Agnaldo Siri Azevedo, porém, continuava a fazer seus documentários, a apreender o pitoresco da cultura local. Embora outros também seguissem seu exemplo, o capitão do time dos documentaristas era Siri, secundado por Tuna [Espinheira] e seus coadjuvantes. Isto quer dizer: o fato indiscutível é que Siri inaugurou uma escola de documentário – ainda que a seguir as lições da Caravana Farkas - cujos desdobramentos se fizeram logo sentir em filmes de outros realizadores baianos”. Essa afirmação precisa ser investigada com mais rigor para que se possa perceber o caráter de criador de uma escola atribuído a “Siri” por Setaro. Sobre as questões estéticas dos documentários de “Siri”, conferir: França Junior (2018, p. 77-142).

cinematográfico baiano. Para isso, vamos trilhar dois caminhos: primeiramente, nos anos 1950, período de aproximação de “Siri” com o Clube de Cinema da Bahia – quando entra em contato com Glauber Rocha e Walter da Silveira – e, por fora do clube, com Roberto Pires; posteriormente, trilharemos pelo início dos anos 1960, período em que “Siri” participa como figurante de dois longas-metragens do Ciclo Baiano de Cinema, *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962), ambos dirigidos por Roberto Pires. Utilizamos duas fontes principais para construir este quadro: a entrevista concedida por “Siri” a José Marinho nos anos 1970, que faz parte da coletânea *Um discreto olhar: seis cineastas baianos (1950-1980)*, e a reportagem escrita por Chico Drummond¹² intitulada “Perfil – Agnaldo Siri Azevedo: documentarista graças a Deus”, publicada no jornal *A Tarde* em 27 de novembro de 1993. Dessa forma, investigando sua aproximação com o cinema, pretendemos contribuir com a investigação das sociabilidades e da ambiência cultural soteropolitana dos anos 1950 e 1960, contribuindo, assim, na inserção de “Siri” na memória histórica do cinema na Bahia.

“Siri” e o Clube de Cinema da Bahia

Em meados da década de 1950, “Siri” estava por volta dos 20 e poucos anos de idade. Ele não frequentou um curso universitário¹³ e trabalhava como representante farmacêutico desde 1954¹⁴. Por agora, resta-nos perguntar: por quais caminhos trilhou “Siri” para chegar ao cinema na

12 O poeta, escritor e jornalista Chico Drummond nasceu em 1934 em Salvador. Foi neto do deputado seabrista Francisco Luís da Costa Drummond (1870-1924). Trabalhou no Teatro Castro Alves, no Departamento de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e no setor de rádio e televisão da extinta Embrafilme. Além disso, trabalhou em diversas posições no campo cinematográfico baiano. Sua carreira iniciou no começo dos anos 1970. Atuou como roteirista e produtor de vários curtas de Agnaldo “Siri” Azevedo. Faleceu em 9 de setembro de 2020, em Salvador.

13 Ele chegou a ser selecionado para o curso de Engenharia Mecânica, quando foi morar no Rio de Janeiro, mas não seguiu o curso, indo trabalhar na produtora Mapa Filmes.

14 Desconfiamos que algo aconteceu na vida de “Siri” entre o final da década de 1940 e o ano de 1954 que o fez se afastar da instituição escolar. Drummond falou imprecisamente que, “na época de Getúlio”, algum momento entre 1930 e 1945, “um rapaz chamado

Bahia? Chico Drummond (1997, p. 8) relata: “Corria o ano de 1958. Ali na Pituba, o rapaz Agnaldo, agora um homem casado, reencontrou um velho colega de escola que se chamava Calasans Neto”.

Para compreender o sentido desse encontro e a relação de “Siri” com o cinema na Bahia, precisamos trilhar um pouco pela trajetória de Calasans Neto em Salvador. Ele nasceu em 1932 e, aos oito anos de idade, contraiu poliomielite, que o deixou com sequelas por toda a vida. A doença fez com que seus pais decidissem se mudar para o Porto da Barra, onde viveu a infância e adolescência. Seu pai, José Júlio de Calasans, conhecido médico psiquiatra da capital baiana, mantinha sua família numa situação confortável, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), momento de carestia e racionamentos. O jovem Calasans passou parte da infância estudando em casa com professora particular, pois não conseguira seguir a rígida disciplina imposta pela escola privada do bairro (Fraga, 2007, p. 35-46). Durante o período ginásial, Calasans foi estudar no Colégio 2 de Julho¹⁵. Por volta dos 14 anos, interessa-se pela pintura observando José Pancetti trabalhar no Porto da Barra, durante o período de quatro anos em que o artista permaneceu em Salvador, onde fixou residência em Itapuã. Após esse encontro, Calasans adquiriu telas, tintas e cavaletes. Na mesma época, encontra Genaro de Carvalho trabalhando nos murais do recém-inaugurado Hotel da Bahia, no Campo Grande. Após mostrar seu trabalho para Genaro, passa a auxiliá-lo. Em 1945, Calasans passa por uma série de cirurgias no Rio de Janeiro por

Agnaldo que queria vencer na vida, estudou, matutou, fez amigos, procurou caminhos, resolveu trabalhar”.

- 15 Colégio fundado pelo casal presbiteriano Peter Garret Baker e Irene Hight Baker. Ambos chegaram em Salvador em 1924. Dois anos depois, fundaram uma pequena escola próxima ao Dique do Tororó para atender gratuitamente à população mais pobre. Em outubro de 1927, criaram a Escola Americana, sendo esta considerada o início do Colégio 2 de Julho. Em 1938, compraram o Palácio do Conde dos Arcos, sede até hoje da instituição. Peter Baker ainda foi professor de Inglês e Literatura Inglesa da Universidade da Bahia, nomeado em 1942. Chegou ao Instituto Mackenzie de São Paulo em 1952, onde conseguiu ser presidente da instituição. O casal Baker fazia parte da missão religiosa da Igreja Presbiteriana Norte dos Estados Unidos, que, através da Missão Central do Brasil, fundou mais de cem escolas nos estados de Bahia, Sergipe, Mato Grosso, Minas Gerais e Goiás entre 1871 e 1971. Para maiores informações sobre o Colégio 2 de Julho, ver em: <https://colegio2dejulho.com.br/o-colegio/nossa-historia/>. Sobre a missão religiosa presbiteriana no Brasil, conferir: Nascimento (2008).

complicações decorrentes da poliomielite. Na então capital federal, recebe a notícia da morte do pai, em 1948.

Ao retornar para Salvador, passa a morar na Avenida Joana Angélica, próximo ao centro da cidade. Foi matriculado no Colégio Estadual da Bahia, também conhecido como Colégio Central. Foi lá que Calasans conheceu e conviveu com Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares, João Carlos Teixeira Gomes, Frederico Souza de Castro, Angelo Roberto, entre outros. Estes fizeram parte de um grupo de jovens conhecidos como Geração Mapa. Jorge Amado aborda brevemente sobre quem participou desta geração:

Anos depois, em 1958, alguns moços universitários lançam a revista *Mapa*, rompendo mais uma vez com as velhas estruturas. Desse movimento nasce o Cinema Novo e todo o moderno teatro baiano. O diretor de *Mapa* era Glauber Rocha e a seu lado estava Paulo Gil Soares. Outros redatores importantes: Fernando da Rocha Peres, fundador da revista, Florisvaldo Mattos, Carlos Anísio Melhor, José Contreiras, Frederico Souza Castro. Os artistas do grupo eram Calasans Neto (que aliás, na época, em românticos bilhetes para a namorada Auta Rosa, assinava-se Kallah, assim mesmo, com k, dois eles e agá no fim), Sante Scaldaferrì, Hélio Basto. A revista trata de Brecht, apresenta Albert Camus, traduz Eliot, Langston Hughes, [Ezra] Pound, Rafael Alberti. Os meninos que fizeram *Mapa* revelaram uma incrível maturidade intelectual, davam a volta por cima (Amado, 2012, p. 58).

O artista plástico Sante Scaldaferrì, anos depois, ao escrever um texto relembrando o amigo Calasans Neto, afirma que a amizade iniciou em 1957, quando ele frequentava o último ano de pintura da Escola de Belas Artes. Ele e Calasans fizeram juntos o curso livre de gravura, que na época foi ministrado por Mario Cravo Júnior (Scaldaferrì, 2007). Ele também relata os nomes dos amigos próximos:

A turma era boa e unida: Calasans Neto, Glauber Andrade Rocha, Florisvaldo Mattos, Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil de Andrade Soares, Ângelo Roberto, Frederico José de Souza Castro – com quem Calá fez, em 1957, o primeiro livro, *Samba de roda* –, João Carlos Teixeira Gomes, João Eurico Matta, Júlia Conceição Fonseca Santos, Albérico Motta, Carlos Anísio Melhor, Lina Gadelha, José da Silva Dutra, José Turisco e Nemésio Salles (Scaldaferri, 2007, p. 99-100).

Scaldaferri também comenta sobre a importância do Clube de Cinema da Bahia na formação cultural dos jovens dessa geração, pois lhes permitia ter acesso a filmes clássicos e a novas tendências da linguagem cinematográfica. Concluindo seu “depoimento técnico-afetivo”, ele diz:

Nesse ambiente de permanente efervescência intelectual, em que toda a cidade respirava cultura, deu-se a formação de jovens artistas de todas as linguagens, não só da hoje chamada geração *Mapa*, mas, em sequência, de outros artistas que se encontram em atividade até os dias atuais. A Bahia realmente brilhava, não só no âmbito nacional, como no internacional (Scaldaferri, 2007, p. 104).

Tudo indica que foi no Colégio Central que “Siri” conheceu Calasans Neto. Tal encontro, todavia, não se transformou efetivamente numa amizade antes de 1958. O reencontro entre os dois colegas de escola se deu após o casamento de “Siri”, no final dos anos 1950¹⁶, quando ele foi morar no bairro da Pituba, em Salvador. Segundo Chico Drummond,

Com Calá, novos amigos e novos conhecimentos. Paulo Gil, Fernando Coni Campos, Glauber Rocha, Sante Scaldaferri e tantos outros. Os encontros de fim de tarde no Café das

16 Agnaldo “Siri” Azevedo teve dois casamentos. O primeiro com Maria Luisa, o qual não obtivemos mais informações. Seu segundo casamento foi com Maria Lucia Calmon Villas-Boas, que já tinha três filhos de um casamento anterior: Gustavo, João e Luiz Augusto. Maria Lucia foi companheira de “Siri” até sua morte, em 1997.

Meninas foram substituídos pelas reuniões no Clube de Cinema e pelas feijoadas na casa de Paiva Lima. Não discutia mais as virtudes do Fernagan ou o uso pediátrico do Pen-Ve-Oral, mas a linguagem do Neorealismo italiano e os destinos do cinema brasileiro (Drummond, 1997, p. 8).

Aqui, gostaríamos de fazer uma breve reflexão sobre a amizade entre “Siri”, Calasans e Sante Scaldaferri. Ao lembrar esse período, Scaldaferri, que foi apontado por Drummond como parte do grupo de amigos e conhecidos de “Siri” a partir da amizade com Calasans, não cita a presença do documentarista entre os nomes da “turma boa e unida”, isto é, o grupo da Geração Mapa, apesar da amizade entre “Siri” e Calasans. É no mínimo estranho, em um texto escrito em época posterior, Scaldaferri não fazer nenhuma menção ao amigo em comum.

É nesse contexto que pode ter surgido o convite para “Siri” se associar ao Clube de Cinema da Bahia¹⁷. Esse contato foi fundamental na sua trajetória, pois permitiu sua aproximação com artistas e intelectuais que estavam pensando e produzindo filmes numa cidade que fervilhava culturalmente. Em entrevista, ele afirmou que seu contato mais sistemático com o cinema chegou com o ingresso no cineclube: “Cheguei ao cinema sendo sócio do cineclube, aliás, não é cineclube, é Clube de Cinema da Bahia. Onde eram sócios: Glauber, Paulo Gil Soares, Calasans Neto, todos poetas, intelectuais, escritores, de um modo geral: intelectuais” (Marinho, 2014, p. 145-146).

Por que motivo Calasans Neto convida “Siri” para participar do Clube de Cinema? Uma possibilidade para o convite pode ter sido o contexto da queda de público nas sessões do clube ou até mesmo como forma de manter o grupo vivo por meio do crescimento do quadro de sócios. O *Diário de Notícias*, ao comentar sobre a exibição do filme *Aquele que deve morrer* (*Celui que doit mourir*, 1957), dirigido por Jules Dassin, relata que:

17 O Clube de Cinema da Bahia teve uma trajetória marcada pela irregularidade de suas ações. Izabel de Fátima Cruz Melo divide a trajetória do Clube de Cinema em duas fases: a primeira começa em 1950 e vai até 1967; e a segunda entre 1968 e 1978. Sobre a história do clube, a historiadora afirma que, “apesar do reconhecimento da sua importância no campo cinematográfico, não há até então uma pesquisa aprofundada sobre sua estrutura, organização, capilaridade, entre outros aspectos” (Melo, 2018, p. 28).

[...] Não existe entre nós uma cultura cinematográfica bastante desenvolvida para entender determinados filmes. A obra de Jules Dassin é realmente uma realização de difícil compreensão para o grande público e as nossas elites intelectuais, que deveriam entendê-la, não têm suficiente conhecimento cinematográfico para poder apreciar as suas excepcionais virtudes estético-formais. [...] Acontece que, aqui [Salvador], ao contrário de outras capitais, o cinema não desenvolveu-se (sic) culturalmente, *a não ser em uma percentagem ínfima de aficionados* (Diário de Notícias, 1958 *apud* Borges, 2003, p. 54, grifo nosso).

A crítica do jornal aponta que, dentro do processo cultural mais geral, em que a maioria do público só tinha acesso a poucas cinematografias, filmes como o do diretor francês Jules Dassin não seriam apreciados do ponto de vista estético-formal. Entre 1945 e 1954, a maioria dos filmes – para não dizer praticamente todos – exibidos na capital baiana era de origem estadunidense (Carvalho, 1999, p. 174-175). Como consequência, pouco espaço nas salas de cinema era dedicado a outras produções cinematográficas, como a europeia, considerada de boa qualidade. O Clube de Cinema da Bahia buscava preencher essa lacuna, com a exibição e discussão de filmes. Apesar do surto “modernizador” em Salvador, o cinema foi excluído da instituição universitária, como um curso de graduação. Sendo assim, teve de trilhar seus próprios caminhos. E foi assim que caminhou o Clube de Cinema da Bahia (Carvalho, 1999, p. 64).

Eduardo Borges considera que o grupo ao qual se refere o *Diário de Notícias*, “[...] a não ser em uma percentagem ínfima de aficionados”, provavelmente era o mesmo que formava o Clube de Cinema da Bahia (Borges, 2003, p. 55). Os “aficionados”, percebendo a pouca presença nas sessões, podem ter começado algum tipo de campanha de filiação, convidando pessoas conhecidas para participar do clube. Outra possibilidade é que o convite fosse feito sempre no sentido de manter o grupo com pessoas novas e atuantes. É nesse contexto que “[...] os encontros de fim de tarde no Café das Meninas foram substituídos pelas reuniões

do Clube de Cinema”, segundo Chico Drummond. Ainda segundo Borges (2003, p. 81),

[...] o Clube de Cinema da Bahia e seu fundador Walter da Silveira, tiveram influência decisiva na formação de uma pequena ‘elite cinematográfica baiana’. Desta elite saiu uma juventude propensa a levar adiante, não obstante as dificuldades, um projeto profissional de cinema.

As atividades do Clube de Cinema da Bahia foram iniciadas em junho de 1950. O clube foi o espaço onde jovens como Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Calasans Neto, Guido Araújo, Luiz Paulino dos Santos e Agnaldo “Siri” Azevedo tiveram um primeiro contato mais sistematizado sobre o cinema de arte. Os filmes eram conseguidos através de embaixadas, empresas distribuidoras e outros cineclubes. Em muitas falas, fica clara a importância do clube no desenvolvimento do interesse pelo cinema entre os jovens sócios, como narrou Guido Araújo (*apud* Marinho, 2014, p. 23-24):

Aqui na Bahia, comecei a me interessar por cinema por volta de 1950, 51, quando estava fazendo ginásio, e naturalmente naquela época não havia nada além do Clube de Cinema, que havia sido fundado há pouco tempo, em 1950, pelo Walter da Silveira. Então, me aproximei justamente do cinema indo a sessões do Clube.

As atividades do clube ficavam sob responsabilidade do advogado e crítico de cinema Walter da Silveira, que dividia as obrigações, com Carlos Coqueijo Costa e Hamilton Correia, dentre outros. Os filmes considerados importantes da cinematografia internacional eram exibidos e debatidos, em seus aspectos teóricos, históricos e estéticos. Segundo relato de Luiz Paulino dos Santos (*apud* Marinho, 2014, p. 69-70):

O primeiro cineclube na Bahia... este cineclube estava controlado por épocas, por tempo, porque às vezes ele

estava sob o controle de Walter da Silveira e às vezes sob o controle de Carlos Coqueijo, que eram as duas pessoas que conduziam mais ou menos o cineclube. Mas a linha do cineclube era sempre a mesma. Era um cineclube que passava filmes importantes do aspecto histórico, à noite. Então, eram filmes mudos, filmes como *O vento*, *Caligari*, à noite. E passava filmes que pudessem atrair maior volume de público, então facilitava mais nas sessões de domingo no cinema Liceu. Nas sessões de filmes de cinemateca era uma plateia menor, mas exigente, que poderia fazer alguns debates, evidentemente, sobre a explicação teórica do Walter da Silveira e também do Coqueijo, do Hamilton Correia, que eram os teóricos da época.

O primeiro contato do futuro produtor Rex Schindler com o cinema também aconteceu no Clube de Cinema da Bahia. “As seções de projeção e debates comandadas por Walter da Silveira, no Clube de Cinema, despertaram em Schindler, a paixão pela sétima arte” (Borges, 2003, p. 111-112).

Além da exibição dos filmes estrangeiros, o clube também abria espaço para os jovens realizadores exibirem os seus próprios filmes, como está presente no depoimento de Olney São Paulo (*apud* Marinho, 2014, p. 253):

Da Micareta, que era uma espécie de Carnaval, pois lá em Feira de Santana não tem Carnaval. Tem a Micareta, que é um Carnaval, depois da Quaresma. Fiz esse filme, exibi e divulguei lá na Bahia. Passou no Clube de Cinema em Salvador, inclusive deu matéria em jornal da imprensa do Rio, um artigo em *O Cruzeiro* e a gente divulgou. Marquei presença com esse filme.

Luiz Paulino dos Santos (*apud* Marinho, 2014, p. 70) também relata que no Clube de Cinema da Bahia foram exibidos os primeiros curtas realizados por ele e Glauber:

Devia ser por volta de 56, 57... Eu acho que o auge do cine-clube veio no espaço entre 55 e 60. Um dos grandes acontecimentos do cineclube da Bahia, conseqüentemente com um apoio muito grande, foi quando Glauber e eu apresentamos dois documentários. Inclusive não esperávamos aquela repercussão, porque eram filmes pobres. Foi o cine-clube da Bahia que nos arrastou até o meio da plateia, a gente morrendo de vergonha, e o Walter da Silveira disse: 'Aqui uma surpresa, um negócio...', sei lá, eles deram assim um estilo muito grande, que deu pra sentir, não só eu e o Glauber, mas também toda aquela plateia, que tinha um sentido maior, um sentido mais importante, que era o de se fazer filmes. Porque a gente fez, porque tentamos fazer outras coisas também. Quer dizer, um grupo de jovens na Bahia, nessa época, Glauber, Paulo Gil, Fernando Peres, Frederico César Castro, tenta paralelamente fazer diversas coisas, fazer uma revista, a revista *Ângulos*, a revista *Mapa*, o Paulo Gil fazia poesia – muitos faziam poesia –, falavam de literatura, fazia-se um movimento cênico de poesia jogralesca e o cinema veio no meio.

A partir desses relatos, percebemos dois aspectos importantes que caracterizavam o período. O primeiro aponta para a forte presença da juventude nas atividades desenvolvidas no Clube de Cinema da Bahia. Os jovens interessados pela arte cinematográfica viam no clube a oportunidade de aprender com outros que compartilhavam os mesmos interesses, criando redes de sociabilidades importantíssimas, que favoreciam as trocas de filmes, de material fílmico, aprendizagens, ideias, textos. Foi nesse local que o cinema ganhou um *status* de arte em Salvador, para além dos magazines dedicados ao *star system* hollywoodiano. Assim, o clube adquiriu uma importância sem precedentes como espaço de sociabilidade e formação artística. O segundo aspecto, em consequência, aponta para o envolvimento dessa juventude com várias linguagens artísticas, como artes cênicas, poesia, literatura, artes plásticas, além da participação na crítica de arte, nas revistas *Mapa* e

Ângulos. Possivelmente, a atividade cineclubista e a realização de curtas-metragens eram consequências da atuação desses jovens nas atividades artístico-culturais desenvolvidas entre 1956 e 1958. Todo esse repertório foi fundamental para a construção das obras artísticas dessa geração nas décadas seguintes. O próprio Glauber escreve brevemente sobre o Clube de Cinema da Bahia, destacando a presença de muitos escritores, artistas, jornalistas e críticos nas sessões:

Mais do que os filmes de A. [Alexandre] Robatto Filho, produções isoladas que não interferiram no desenvolvimento orgânico da cultura cinematográfica em Salvador, vale notar a atividade do Clube de Cinema da Bahia, presidido e animado por Walter da Silveira [...]. Rex Schindler, silenciosamente, foi durante anos e anos um dos ‘sócios’ mais presentes às exposições e conferências promovidas pelo CCB. Heron de Alencar, Inácio de Alencar, Vasconcelos Maia, José Valadares foram jornalistas que, em vários momentos, divulgaram e participaram de atividades do CCB. Toda nova geração de escritores da Bahia, editada nas revistas *Mapa* e *Ângulos*, frequentou o Clube. Roberto Pires, no entanto, jamais pertenceu ao quadro de sócios (Rocha, 2003, p. 153-154).

Era no espaço heterogêneo do Clube de Cinema que circulavam ideias, linguagens e projetos. “Siri” não estava alheio ao que lhe acontecia. Num primeiro momento, apesar de ser sócio do clube, ele não participa diretamente da realização de filmes. Outro convite foi necessário.

“Siri” e o Ciclo Baiano de Cinema

Devemos levar em consideração que as pessoas envolvidas em cinema naquele período não eram exclusivamente ligadas ao Clube de Cinema da Bahia. Como vimos, Roberto Pires, considerado um dos criadores pioneiros do cinema baiano, não pertencia ao quadro de sócios do clube. Isso nos faz supor que existia uma diversidade de posturas frente ao

cinema e, nesse cenário, o clube não se constituía na única experiência predominante em Salvador. Sobre isso, Maria do Socorro Silva Carvalho escreve que:

Sua independência [Roberto Pires] em relação a este movimento é um dado que aponta, inclusive, para o reforço da ideia de amplitude da efervescência cultural em Salvador ao final dos anos 1950. A criação artística não estaria restrita a um grupo específico, mas poderia surgir de experiências diversas na vida daquela cidade (Carvalho, 1999, p. 218).

André Setaro também registra que Roberto Pires não era sócio do clube. Segundo ele, “[...] a figura e a presença de Walter da Silveira, à frente das atividades cineclubistas, é um fator importante para a ebulição cinematográfica, apesar do pioneiro do longa-metragem [...] não ser sócio do Clube” (Setaro, 2004, p. 135). Foi Roberto Pires quem convidou “Siri” para participar como figurante em *A grande feira*, importante filme do Ciclo Baiano de Cinema. Sobre o início do Ciclo Baiano de Cinema, André Setaro comenta que:

O encontro do produtor Rex Schindler com Glauber Rocha, no escritório do fotógrafo Leão Rosenberg, faz eclodir o Ciclo Baiano de Cinema, que a rigor tem início com *Barravento* (1960-1961), de Glauber Rocha (apesar da filmagem anterior de Luiz Paulino dos Santos, autor de um curta importante: *Um dia na rampa*, 1955). Dentro de um projeto de se criar uma infraestrutura cinematográfica com Rex, Braga Neto e David Singer (produtores), Roberto Pires e Glauber Rocha como mentor intelectual, entre outros, o ciclo prossegue com *A grande feira* (1961) e, a seguir, *Tocaia no asfalto* (1962), filmes que podem ser enquadrados dentro dos postulados cinemanovistas, ainda que a linguagem de Pires revele acentuado gosto pelo *thriller* (Setaro, 2004, p. 135, grifo nosso).

Para compreender esse período, Setaro elaborou a seguinte tipologia: Ciclo Baiano de Cinema e Escola Baiana de Cinema¹⁸. Em relação ao primeiro, o crítico considera os filmes produzidos na Bahia entre 1959 e 1964, com temática “baiana”, entretanto com equipe e capitais vindos de outras partes do país. Enquadram-se nessa categoria filmes como *Mandacaru vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos e *O pagador de promessas* (1962, de Anselmo Duarte), entre outros. Outro conjunto de filmes, a exemplo de *A grande feira*, *Tocaia no asfalto*, *Barravento* e *O caipora* (1964, de Oscar Santana), dentre outros, faz parte da Escola Baiana de Cinema. Segundo Setaro (2010, p. 57), “[...] a Escola Baiana de Cinema se caracteriza pelo fator gerador de sua produção, isto é, os filmes que tenham sido aqui ‘gerados’ e produzidos por pessoas ou empresas genuinamente baianas”.

Imbuídos de uma concepção de cinema engajado, os filmes seguintes a *Barravento* se caracterizam por uma certa homogeneidade na escolha dos temas, todos ligados a problemáticas sociais, que tratam aspectos da realidade baiana e brasileira. Tendo Rex, Braga e outros como produtores, os filmes da Escola Baiana de Cinema se caracterizam, portanto, por este caráter de comprometimento com a busca de temas populares. E há, também, a destacar o *esprit du corps*, a solidariedade entre os integrantes da equipe e a concepção de trabalho coletivo (Setaro, 2010, p. 53).

Assim, segundo Setaro, os filmes produzidos na Bahia, com capital e equipes baianos, que tratam de temáticas sociais, numa concepção de cinema engajado, fazem parte da Escola Baiana de Cinema.

18 Estas categorias elaboradas pelo crítico André Setaro servem como parâmetro inicial para discutirmos a produção de filmes em Salvador entre 1959 e 1964. Como demonstraremos a seguir, contudo, Setaro inclui alguns filmes e exclui outros, de maneira que suas tipologias são muito delimitadas para estudar o campo cinematográfico baiano no período. Portanto, acreditamos que a ideia de ciclo e de escola deve ser vista de forma mais abrangente, incluindo outras experiências e instituições, que não estavam ligadas ao Grupo Mapa, nem ao Clube de Cinema da Bahia.

A busca de um cinema vinculado a questões sociais, em geral, e as discussões em torno dos problemas da sociedade baiana, em particular, talvez seja característica mais marcante do conjunto de filmes produzidos pelo Ciclo do Cinema Baiano (Carvalho, 2003, p. 83).

Destacamos que o movimento cinematográfico na Bahia, no qual “Siri” participa como cinéfilo e figurante, tinha uma maior amplitude, não abarcada pelas narrativas nem do Clube de Cinema da Bahia nem do Ciclo Baiano de Cinema. A primazia de filmes em longa-metragem nas narrativas, de certa forma, condiciona os registros, menosprezando a produção em curta-metragem, os cinejornais, a publicidade. Nesse sentido, existe um componente altamente ideológico na construção dessas narrativas.

Nesse período histórico, palco de formação do moderno cinema brasileiro, os valores pretendidos nos filmes seriam outros: busca por uma estética artística, materializada no conceito de cinema de autor (autorismo)¹⁹, filmes que apresentassem temática social/local/regional²⁰ e buscassem interpretar as transformações e o contexto social do país, mostrando as contradições do desenvolvimentismo. Sob o ponto

19 O autorismo foi um movimento que se disseminou entre críticos e teóricos do cinema entre os anos 1950 e 1960. Para eles, o diretor de filmes era considerado um autor, da mesma forma que um escritor ou um pintor. Sendo assim, os filmes seguiriam o “estilo” do autor, sendo trabalho dos críticos perceber estas marcas. O diretor seria a figura responsável pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme. Os autores seriam aqueles que utilizariam a *mise-en-scène* como parte da autoexpressão. Segundo Robert Stam, na França, o periódico *Cahiers du Cinéma*, a partir de 1951, foi o veículo utilizado para propagar essas ideias, que deram origem às renovações cinematográficas como do movimento da Nouvelle Vague, influenciando também a construção do movimento do Cinema Novo brasileiro. Para mais informações sobre o autorismo e a política dos autores, conferir: Stam (2003, p. 102-107).

20 Esse movimento de representação do social/local/regional nas artes não foi exclusividade do Cinema Novo, tendo sido explorado em outras expressões como literatura, música e artes plásticas. Podemos citar as propostas dos grupos modernistas nos anos 1920 e 1930, como aquelas elaboradas por Gilberto Freyre e o movimento regionalista pernambucano, que reverberaram nos escritos de José Lins do Rego. Não à toa, Agnaldo “Siri” Azevedo colaborou em *Menino de engenho* (1965), filme baseado em livro homônimo de José Lins do Rego, dirigido por Walter Lima Junior e coproduzido por Glauber Rocha, sendo um dos primeiros sucessos da produtora Mapa Filmes.

de vista político-estético, prevalecia a noção do nacional-popular, que influenciou as produções cinematográficas das décadas de 1950 e 1960.

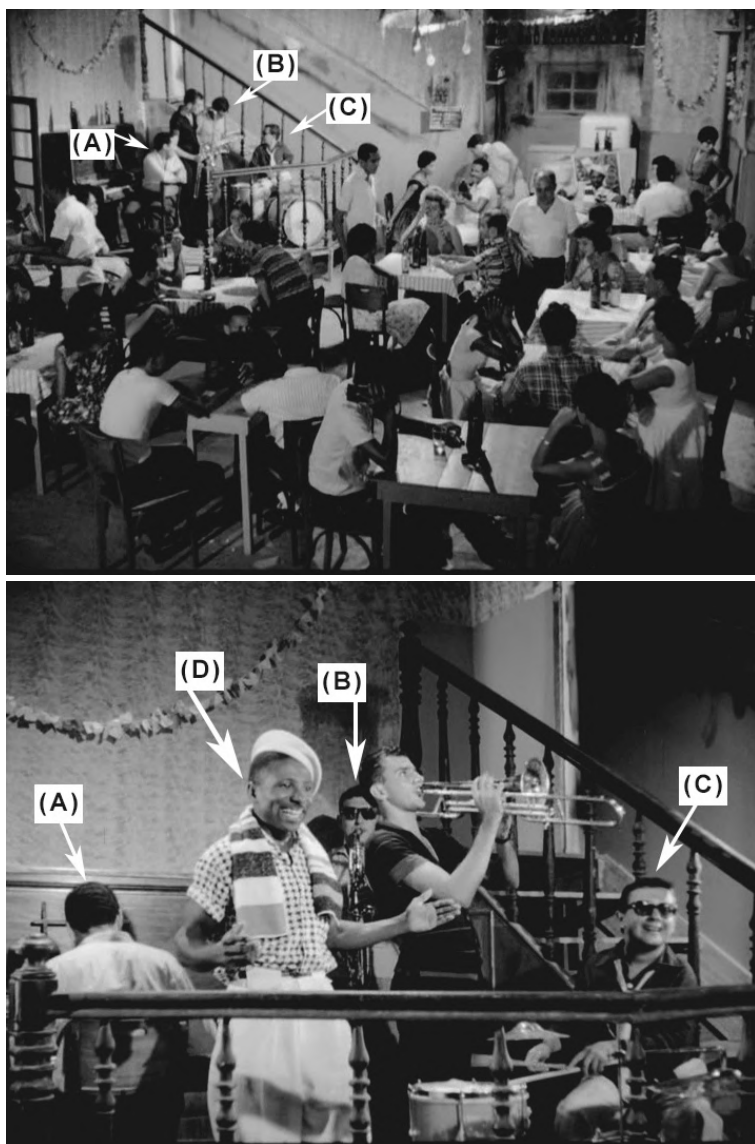
Esta contextualização é importante, pois nos mostra o panorama sociocultural ao qual “Siri” estava associado. Foi frequentando o Clube de Cinema da Bahia, a partir de 1958, que conheceu os sujeitos que lhe permitiram ingressar no pequeno grupo de “aficionados” por cinema. Segundo o próprio “Siri” (*apud* Marinho, 2014, p. 146):

A partir do Clube de Cinema, houve um convívio com o Glauber [Rocha], com o Calasans [Neto], com o Paulo Gil [Soares]. Então, vim conhecer o Roberto Pires através do Glauber, que naquela época já era expressão do cinema brasileiro, aliás, do cinema brasileiro na Bahia. Então, a partir de minha convivência com esse pessoal, participei de dois filmes do Roberto, como figurante. Era uma colaboração que nós estávamos dando ao cinema brasileiro, através do cinema baiano, sendo seu diretor o Roberto Pires.

O convívio no Clube de Cinema da Bahia possibilitou que “Siri” conhecesse Glauber Rocha e, por intermédio dele, Roberto Pires. E, assim, uma nova etapa se inicia em sua trajetória. Ele foi figurante em dois filmes de Pires, *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*, filmes que, segundo Milene Silveira Gusmão (2007, p. 216), “[...] foram sucesso de bilheteria, levando milhares de espectadores ao cinema para ver os filmes produzidos pelos baianos. *A grande feira* foi recorde de bilheteria nos Cines Jandaia e Capri, superando na época o faturamento do clássico *Ben-Hur*”.

Essa participação de “Siri” no filme lhe permitiu entrar em contato com a realidade técnica e artística que envolve as produções cinematográficas. Em *A grande feira* (Figura 1), “Siri” (A) atua como pianista da banda do cabaré de Zazá (Roberto Ferreira). Ao lado dele também faziam parte da banda: Luis Henrique Dias Tavares tocando saxofone (B); Calasans Neto, com óculos escuros e tocando bateria (C); uma quarta figura, não identificada, tocando trompete; e o sambista Riachão cantando à frente (D) (Marinho, 2014, p. 146). A cena é breve e apenas nos mostra Zazá recepcionando marinheiros e apresentando-lhes mulheres. O destaque da banda é dado a Riachão.

Figura 1 – Planos da cena que marca a participação de Agnaldo “Siri” Azevedo no filme *A grande feira* (1961), de Roberto Pires



Fonte: fotogramas do filme.

Sobre a participação em *Tocaia no asfalto* (Figura 2), “Siri” (*apud* Marinho, 2014, p. 146-147) comenta que fez uma ponta no cabaré: “Eu me esqueço o nome da personagem do cabaré, mas a atriz era a Jurema Penna, a dona do cabaré”. A personagem em questão é Filó, interpretada pela atriz Jurema Penna. Durante a cena, “Siri (A) fuma e encena uma conversa com outra atriz. Dessa forma, foi como figurante em dois filmes, ambos dirigidos por Roberto Pires, que “Siri” deu sua modesta colaboração ao Ciclo Baiano de Cinema e ao cinema brasileiro de maneira geral²¹.

Figura 2 – Plano da participação de Agnaldo “Siri” Azevedo no filme *Tocaia no asfalto* (1962), de Roberto Pires.



Fonte: fotograma do filme.

“Siri” participou dos dois momentos mais relevantes do cinema na Bahia entre as décadas de 1950 e 1960: ele foi sócio do Clube de Cinema

21 Vale salientar que Agnaldo “Siri” Azevedo teve outras experiências em equipes de filmagem, como em *Os pastores da noite* (1977), de Marcel Camus, e *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos.

da Bahia e participou do Ciclo Baiano de Cinema, ainda que como figurante. Essa participação lhe permitiu adquirir capital social na forma de contatos, troca de conhecimentos sobre estética cinematográfica, tendo como base o cinema de autor, aproximando-se politicamente das grandes discussões nacionais. Sua entrada de cabeça na produção cinematográfica, entretanto, se dá em 1963, quando, a convite de Glauber, torna-se um dos integrantes da equipe de *Deus e o diabo na terra do sol*. Essa trajetória inicial – vista de forma panorâmica – nos permite inferir que “Siri” está presente na história do cinema na Bahia. Além do trabalho nas equipes de diretores como Roberto Pires e Glauber Rocha, “Siri” torna-se, no final dos anos 1960, também realizador de curtas-metragens, atividade que exercerá pelas décadas seguintes.

Importante salientar que escrever sobre a trajetória pessoal e artística de “Siri”, principalmente a partir de fontes primárias, é um trabalho em andamento. Existem muitas informações conflitantes tanto sobre sua vida quanto sobre sua obra. Isso nos indica principalmente que havia certa “disputa pela memória” nesse período, quando o artista negro Agnaldo “Siri” Azevedo e seus documentários ficaram, de certa forma, esquecidos.

O predomínio do longa-metragem e dos filmes de ficção nas narrativas acerca da história do cinema na Bahia faz apagar a produção de curta-metragem, as sociabilidades necessárias para sua realização, as referências culturais do campo cinematográfico, além de suas concepções estético-políticas. Ao nos debruçarmos na análise dos curtas realizados por “Siri” (França Junior, 2018), percebemos uma forma mais dinâmica de compreender, por exemplo, o documentário como obra de arte e os debates sobre as questões sociais, que sofreram uma transformação profunda nos anos 1970, com a crítica ao modelo do nacional-popular e a introdução dos debates raciais.

“Siri” é um homem negro que viveu numa cidade marcada desde sempre pela desigualdade sociorracial, em que negros formam a maioria da população pobre e trabalhadora. A compreensão do que hoje se debate como racismo estrutural passava, para “Siri”, pela compreensão dos elementos africanos presentes na cultura baiana. Tendo em vista

o exposto, acreditamos que as razões para o apagamento seletivo de “Siri” das narrativas de história do cinema na Bahia podem ser atribuídas ao formato de sua produção entre os anos 1960 e 1990 (documentários em curta-metragem) e ao fato de se constituir como um homem negro preocupado com as questões raciais.

Referências

- AMADO, J. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BERNARDET, J. -C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- BORGES, E. J. S. “Modernidade negociada”, *cinema, autonomia política e vanguarda cultural no contexto do desenvolvimentismo baiano (1956-1964)*. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- CARVALHO, M. S. S. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*.. Salvador: Edufba, 2003.
- CARVALHO, M. S. S. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999.
- DRUMMOND, C. A construção do documentarista. *A Tarde*, Salvador, 30 ago. 1997. Caderno Cultural, p. 8-9.
- FRAGA, M. (org.). *Calasans Neto*. Salvador: Oiti, 2007. (Odebrecht).
- FRANÇA JUNIOR, E. P. *A Bahia de Agnaldo “Siri” Azevedo entre sujeitos, linguagens e temporalidades: representações da cidade do Salvador no documentário O capeta Carybé (1950-1997)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.
- GUSMÃO, M. C. S. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. 2007. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- MARINHO, J. *Um discreto olhar: seis cineastas baianos (1950-1980)*. Niterói: EdUFF, 2014.

- MELO, I. F. C. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MELO, I. F. C. “*Cinema é mais que filme*”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: Eduneb, 2016.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SCALDAFERRI, S. Resumido depoimento técnico-afetivo sobre a vida e obra de José Júlio de Calasans Neto. In: FRAGA, M. (org.). *Calasans Neto*. Salvador: Oiti, 2007. (Odebrecht). p. 96-107.
- SETARO, A. Cinema baiano. In: MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. P. (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC SP, 2004. p. 135-136.
- SETARO, A. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2010. (Série Crítica das Artes).
- SETARO, A. Um crustáceo que virou cineasta. *Setaro's Blog*, [s. l.]: 23 set. 2012. Disponível em: <http://setarosblog.blogspot.com/2012/09/um-crustaceo-que-virou-cineasta.html>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- STAM, R. O culto ao autor. In: STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003. (Campo imagético). p. 102-107.

Tropicalismo e cinema

uma “transa” que começou na Bahia

GIVANILDO BRITO NUNES
MILENE SILVEIRA GUSMÃO

As narrativas sobre o Tropicalismo – a começar por aquelas produzidas por um dos mentores intelectuais do movimento, Caetano Veloso – sempre fizeram questão de registrar a influência do Cinema Novo e especialmente do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, sobre as discussões políticas e estéticas que nortearam as ideias tropicalistas. Dá-se importância principalmente à forma – devidamente apropriada pelos tropicalistas, com as devidas adaptações de linguagem – com que a obra trata de elementos conflitantes da realidade brasileira, para além da discussão sobre a luta de classes – o “golpe no populismo”, como diria Caetano. No entanto, a “transa” entre Caetano e o cinema, que teria grande impacto na elaboração das propostas tropicalistas, não começou com o impacto causado por *Terra em transe*. Essa experiência afetiva de fruição entre o artista e a sétima arte começou bem antes, na Bahia. Primeiro, com o arrebatamento causado pelos filmes do cineasta italiano Federico Fellini nos cinemas de sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo. Depois, com o conhecimento acerca da obra de Glauber Rocha e o exercício da crítica de cinema. O amadurecimento viria com a experiência vivida pelo futuro tropicalista no Clube de Cinema da Bahia, em companhia de Glauber e sob a direção de

Walter da Silveira. Neste capítulo, analisamos a maneira como a “transa” entre o Tropicalismo e o cinema se iniciou a partir de encontros ocorridos na Bahia, em plena efervescência cultural motivada pela Universidade da Bahia no início dos anos 1960.

É conhecido o fato de a presença do Tropicalismo na música popular brasileira se dever, em boa parte, à influência do filme *Terra em transe*, lançado por Glauber Rocha em 1967, mesmo ano em que as primeiras canções ditas tropicalistas irromperam no Festival de Música da TV Record nas vozes de Caetano Veloso e Gilberto Gil (“Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, respectivamente). No entanto, as relações entre o movimento tropicalista e o cinema vão muito além dessa influência inicial sentida por Caetano ao assistir pela primeira vez ao filme de Glauber. E, por sinal, transcendem os limites estéticos e programáticos do Cinema Novo.

Caetano Veloso mantinha uma relação íntima com a sétima arte. Antes de se decidir profissionalmente pela música, fora crítico de cinema e sonhara ser cineasta (lançaria seu único longa-metragem, *O cinema falado*, em 1986); com o tempo, iniciou-se na experiência de compor trilhas sonoras para filmes (trabalho ao qual continuaria a se dedicar nas décadas seguintes). Mantinha ainda uma relação de respeito e admiração pela autoridade intelectual que Glauber já ostentava desde os tempos da Bahia, quando Caetano era um estudante recém-chegado do interior e Glauber, já o elogiado diretor de *Barravento* (1960-1962). Porém, antes mesmo de ser afetado pelo Cinema Novo, Caetano, ainda adolescente, frequentava os cinemas de Santo Amaro da Purificação, onde também fora atingido afetivamente pelos filmes europeus – e especialmente pelo Neorrealismo italiano, expressado em obras de Federico Fellini. Já vivendo em Salvador, munira-se dessas experiências para se juntar à equipe do *Diário de Notícias*, como crítico de cinema, e às discussões promovidas por Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia. Antes de existir, portanto, o Tropicalismo “transou” com o cinema – e essa “transa” se iniciou na Bahia. A dimensão dessa contribuição teórica, fornecida pela ebulição cinematográfica baiana ao que depois desaguardaria no Tropicalismo, será analisada a seguir.

É possível identificar uma relação entre o processo criativo de Caetano, que resultou no conteúdo musical e textual do álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* e o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica, à qual o movimento mais tarde seria tributário. Tais influências sugerem os conceitos bourdieusianos de *habitus* e campo, através da maneira como as estruturas subjetivas e as circunstâncias objetivas se complementam e se traduzem em práticas sociais. Também se pode recorrer a Norbert Elias (2002), autor de análises sobre a transmissão e a incorporação de saberes entre indivíduos de forma intrageracional ou intergeracional.

O conceito de *habitus* sugere uma “segunda pele” que os agentes incorporam ao longo de suas trajetórias sociais. É uma memória corporal que se manifesta, muitas vezes, sem que sequer possamos nos dar conta de como ela se constitui. Algo como um “jeito de corpo”, citado por Caetano Veloso numa canção homônima. Como se o tempo que vivemos se incrustasse em nós e se traduzisse em disposições que, inscritas enquanto potências permanentes, podemos acionar ou não, de acordo com as circunstâncias em que nos inserimos. Algo ilustrado pelo cantor e compositor Taiguara na canção “Hoje”, lançada no mesmo ano (1969) em que Gil e Caetano partiram para o exílio em Londres: “Hoje trago em meu corpo as marcas do meu tempo...”.

Algo que Caetano identifica em Gilberto Gil e na relação deste com a música, comparando-o à cantora estadunidense Billie Holiday – uma “musicalidade” incorporada ao sabor do devir e não a partir de esforços deliberados:

Ser músico para ele [Gil] sempre foi uma banalidade (quando um dono de bar perguntou à jovem Billie Holiday se ela sabia cantar, ela, que estava procurando um emprego como dançarina porque estava morrendo de fome, respondeu: ‘Claro, quem não sabe cantar?’. Era inerente a ela: não dava trabalho, não era trabalho, não podia dar dinheiro) (Veloso, 2005, p. 97).

As “transas” de que tratamos parecem se originar da ideia de “transação”. São as lidas entre o agente e o mundo que o cerca, resultando na incorporação de disposições e na definição do tal sentido de “individualização”: “O mundo me abarca, me inclui como uma coisa entre as coisas, mas, sendo coisa para quem existem coisas, um mundo, eu compreendo esse mundo; e tudo isso, [...], *porque* ele me engloba e me abarca: [...]” (Bourdieu, 2001, p. 159).

Elias (2002, p. 16) também se refere a essa interação, registrando-a entre indivíduos contemporâneos ou de circunstâncias temporais diferentes: “Pressupõe uma constituição biológica de uma espécie que permite aos seus membros individuais aprender, armazenar e agir sobre experiências realizadas e transmitidas a uma pessoa através de uma longa linha de gerações antecedentes”. Assim, a criação envolve o acionamento das disposições, o que resulta nas tomadas de posição que podem ter, como consequências, as criações artísticas. Pensemos sobre as interações entre o movimento tropicalista – por intermédio de seu mais eloquente inspirador intelectual, Caetano Veloso – e o universo do cinema.

Cenas e sequências musicais

Em 1968, os brasileiros que adquiriram o LP *Tropicália ou panis et circencis*, lançado pela gravadora Philips, depararam-se com uma obra que primava pela ironia, aliada a um sutil ímpeto transgressor. Os artistas participantes posaram juntos para a fotografia de capa, evidenciando o caráter coletivo do álbum¹. Mas, além da pose considerada inusitada, em razão de uma pretensa “seriedade” constituída de intenso deboche (um dos retratados, o maestro Rogério Duprat, empunhava um penico como se fosse uma caneca), havia outra aparente excentricidade: trazia na contracapa um texto cuja estrutura emulava um roteiro de cinema,

1 A fotografia, de autoria de Olivier Perroy, traz Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Tom Zé, o maestro Rogério Duprat e a banda Os Mutantes (Rita Lee e os irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias). José Carlos Capinan e Nara Leão, que não puderam participar da sessão de fotos, aparecem em retratos mostrados pelos artistas (Calado, 1997).

com a descrição detalhada de cenas, sequências, indicações de interferências técnicas etc.

Na época, era comum que os discos trouxessem, em suas contracapas, textos explicativos a respeito do conteúdo musical ali presente. Em regra, tais textos soavam “sérios” e geralmente eram assinados por figuras investidas de um grau de “autoridade” suficiente para “legitimar” as produções trazidas por aqueles lançamentos. As gravadoras investiam nessa espécie de aval artístico para os conteúdos musicais considerados novos, ainda desconhecidos do público comprador de discos – e evidentemente da crítica musical que, então, também ostentava um *status* de autoridade capaz de formar opiniões. Agentes reconhecidos, “legitimados” e detentores de certos poderes no campo artístico emprestavam seu prestígio como se fossem “fiadores” de apostas musicais.

João Gilberto – o principal difusor da bossa nova, louvado desde o início pelos tropicalistas – fora um dos principais inspiradores do conteúdo de *Panis et circencis*. Mas, quando seu primeiro álbum, *Chega de saudade*, fora lançado nos primeiros meses de 1959, o cantor baiano era ainda um desconhecido do público em geral. Portanto, a gravadora Odeon recorreu ao compositor e maestro Antônio Carlos Jobim – então um dos principais arranjadores da companhia – para, digamos, apresentá-lo. Eis alguns trechos do texto a respeito de João Gilberto que Jobim (*apud* Castro, 2008, p. 207-208) assinara na contracapa do LP:

Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. [...] Nos arranjos contidos neste *long-playing*, Joãozinho participou ativamente: seus palpites, suas ideias, estão todas aí. [...] Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele.

Podemos perceber, na trajetória de Jobim, que os postulados bourdieusianos se fazem valer, em se tratando de como se relacionam, através do corpo, as disposições subjetivas do agente e as estruturas objetivas dos ambientes que o circundam. O compositor insinuava que a presença de João Gilberto foi absoluta em todo o processo de concepção e

gravação do álbum. Toda a carga de conhecimento que ele – João – trazia consigo, por tê-la incorporado historicamente, desaguava ali. Não é à toa a imagem trazida por Jobim, traduzindo João como sendo, ele próprio, o violão e a orquestra. Afinal, o que prevalecia era o seu conhecimento a respeito de como deveriam ser concebidas as sonoridades de um e de outro. A memória musical de João, então, exalava pelos sulcos de seu LP. O próprio Jobim diria anos depois: “Não fosse João Gilberto, a Bossa Nova jamais teria existido” (Severiano, 2008, p. 330).

Para finalizar o texto, o maestro passa aos argumentos de autoridade em termos artísticos: “Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical” (Jobim *apud* Castro, 2008, p. 208). No entanto, como se não considerasse a si próprio como figura de autoridade suficiente, o maestro ainda fecha o texto com um argumento adicional: “Caymmi também acha” (Jobim *apud* Castro, 2008, p. 208). Com apenas três palavras, ele recorre a um cânone tido como incontestável: o cantor e compositor baiano Dorival Caymmi, que desde o final da década de 1930 emplacara uma série de “megassucesos” musicais (Severiano, 2008, p. 231) – inclusive alguns recentes, a exemplo de “Maracangalha” (1956) e “Saudade da Bahia” (1957). Jobim esperava que o vasto capital simbólico de que Caymmi dispunha servisse para “legitimar” o lançamento artístico de João Gilberto.

Percebe-se aí a incorporação (biológica, social e histórica) de uma série de saberes musicais ao longo das relações sociais em que se envolveu até a gravação de seu primeiro compacto, antes mesmo do lançamento do LP. João Gilberto saiu de Juazeiro, no norte da Bahia, e mudou-se para o Rio em 1950, em busca de uma carreira musical. Convém recorrer a Milene Silveira Gusmão, cujas reflexões partem do arcabouço teórico oferecido por Elias (2002), para compreender a forma como se opera esse aprendizado a partir da transmissão de saberes entre indivíduos de gerações diferentes ou mesmo de uma mesma geração:

[...] não é prudente deixar de considerar que certas expressões do indivíduo só são possíveis porque trazem em sua potência referências de continuidade, de ruptura ou de ressignificação daquilo que foi possível a partir das

experiências de outras pessoas, ou seja, dos processos de transmissão do conhecimento entre membros da mesma geração ou de gerações distintas (Gusmão, 2014, p. 104).

Em meio ao espaço de possíveis, o acionamento dos saberes incorporados depende do sistema de disposições – o qual, enquanto individuação, resulta da presença no espaço social. A memória, enquanto mecanismo de veiculação de lembranças, é a condição para que essa operação seja concretizada plenamente em prol de novas criações.

Nesse caso, pensemos a criação artística como uma síntese das relações entre a memória e as tomadas de posição dos agentes nas relações que estes desenvolvem em seus embates simbólicos – considerando-se, no caso, a criação artística enquanto consequência de uma tomada de posição, a partir de um universo de possíveis já existentes na configuração de um campo em determinado contexto. Esse universo se constitui nos elementos preexistentes em termos musicais e estilísticos, aqui identificados com certa tradição estética que serviu como “material” propenso a novas criações e, por fim, ponto de partida para a “subversão” empreendida pelos tropicalistas. Trata-se, portanto, de um exemplo de como as criações podem ser vistas como consequências das tais “transas” entre o agente criador e as circunstâncias sociais que o envolvem. Da forma como se elabora – enquanto consequência de uma tomada de posição –, a criação é algo estruturante e simultaneamente estruturado. É diretamente ligada às disposições do *habitus* – as quais são “acionadas” graças à memória.

Bourdieu (2001, p. 163) critica a tendência a se equiparar a ação humana a alguma espécie de “intervenção divina” ou a atribuir-lhe características de “milagre” ou de mera “transubstanciação”. Absorvendo então essa crítica bourdieusiana ao subjetivismo absoluto e pensando na criação artística enquanto “ato de linguagem”, também recorreremos ao autor para analisá-la não somente como ação resultante de um corpo em sua dimensão biológica, mas também resultante de outra dimensão corporal – esta, histórica e social. Bourdieu pensa num corpo enquanto “princípio de individuação”, o qual,

[...] ratificado e reforçado pela definição jurídica do indivíduo como ser abstrato, intercambiável, sem qualidades, também constitui, como agente real, ou seja, enquanto *habitus*, com sua história, suas propriedades incorporadas, um princípio de ‘coletivização’ [...], como diz Hegel, tendo a propriedade (biológica) de estar aberto e exposto ao mundo, suscetível de ser por ele condicionado, moldado pelas condições materiais e culturais de existência nas quais ele está colocado desde a origem, o corpo está sujeito a um processo de socialização cujo produto é a própria individuação, a singularidade do ‘eu’ sendo forjada nas e pelas relações sociais (Bourdieu, 2001, p. 163).

Portanto, se somos agentes sociais, enquanto esquemas de disposições forjados histórica, social e biologicamente, pensamos no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* como uma síntese da absorção de algo já existente no universo dos possíveis, à guisa de “matéria-prima” para a criação de algo novo em termos artísticos. Uma “tradição” servindo à criatividade – e esta como um motor, levado à plenitude pela memória, a impulsionar e mobilizar afetos em direção à construção e ao armazenamento de novos arcabouços de memória.

Em sua antilinearidade, o texto-roteiro também trazia uma série de camadas de memória que podem traduzir as maneiras como se estabeleceu a “transa” entre o Tropicalismo e o cinema. Tal qual boa parte das canções trazidas pelo álbum (como, de resto, a maioria das canções ditas tropicalistas), sua estrutura apresenta uma espécie de colagem de imagens, clichês, citações, tudo ao gosto da cultura *pop*. Há referências irônicas à cultura de massa e ao purismo dos que a criticavam. Os personagens são os próprios participantes do disco – mais a presença de alguém que não passara pelo estúdio da Philips, mas cuja presença era absoluta em tudo o que faziam: João Gilberto, cuja frase teria mesmo sido dita ao poeta Augusto de Campos nos Estados Unidos, onde morava o criador da bossa nova (Calado, 1997, p. 198). Eis alguns trechos:

[...]

Cena 5

EXTERIOR, DIA CINZENTO. O MAESTRO ROGÉRIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SÃO PAULO.

Rogério Duprat: A música não existe mais. Entretanto, sinto que é necessário criar algo novo. [...] Já não me interessa o [Theatro] Municipal [de São Paulo], nem a queda do Municipal, nem a destruição do Municipal. Mas e vocês, mal saídos do calor do borralho, vocês baianos, terão coragem de se procurar comigo? Terão coragem de fuçar o chão do real? Como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? Com que olhar verão um jovem paulista nascido na época de Celly Campelo e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? Terão coragem para reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar?

[...]

A NOITE CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AGARRADO À TORRE DE TV. ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE. OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADROALDO RIBEIRO COSTA – (VOZ OFF, LONGÍNQUA) – Enquanto nós cantarmos haverá Brasil.

CORTA.

[...]

CENA 6

INTERIOR. NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO, UM A UM. DIZEM SUAS FRASES E SAEM EM SEGUIDA.

TORQUATO – Pode dizer palavrão?

CAETANO – Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

[...]

CENA 10

INTERIOR. DIA. SALA DE UMA CASA EM NEW JERSEY.
PLANO AMERICANO. CÂMERA IMÓVEL. JOÃO GILBERTO E
AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO – E o que é que eu digo a eles?

JOÃO – Diga que eu estou daqui olhando para eles. (*Tropicália*, 1968b).

O LP *Tropicália ou panis et circencis* surge, então, como uma síntese da absorção do universo cinematográfico pelo Tropicalismo – ou, antes, como a materialização da “transa” entre ambos, tendo Caetano como um intermediário. O artista foi mobilizado afetivamente por essa relação e se dedicou a criar obras musicais com base nessa experiência. Tal absorção de saberes, agora, era exposta no disco tanto por meio do material sonoro quanto através do conteúdo fotográfico e textual de sua capa.

“Transando” no cinema

O termo “transar” contém aqui um significado diferente de seu sentido contemporâneo – a mera alusão a uma relação sexual. Aqui, diz respeito a qualquer manifestação de encontro de afetos, mobilizados e capazes de mobilizar os agentes nela envolvidos. Ou seja, este capítulo se apropria do termo de maneira aproximada ao sentido que este continha entre as décadas de 1960 e 1970, período histórico que compreende os eventos analisados nestas páginas. Um sentido próximo da elasticidade semântica a que a revista *Veja*, na página 80 de sua edição 189 (19 de abril de 1972), fez menção ao comentar o termo pinçado por Caetano Veloso para nomear seu álbum, gravado em Londres e lançado no Brasil pouco depois de seu retorno do exílio londrino:

Na linguagem da moda, a palavra ‘transa’ tem a mobilidade das ideias vagas. Em resumo, pode referir-se desde transações comerciais aos negócios mais abstratos, envolvendo ou não duas ou mais pessoas. E é nesse vasto campo de possibilidades que se desenham os limites do novo LP de Caetano Veloso, *TRANSA* [...] (aspas, grifo, negrito e maiúsculas mantidos do texto original) (Veja, 1972).

O termo abriga em si, portanto, possibilidades suficientes para traduzir as relações em que os agentes sociais se envolvem desde que nascem, nas quais constituem o processo de individuação descrito por Bourdieu. Mas as “transas” não se dão somente entre pessoas. Podem envolver também mobilizações afetivas a que elas se entregam a partir do contato com tudo o que puder afetá-las. Assim, considera-se que a “transa” envolve memória, afeto e criação – partindo do pressuposto de que a carga de mobilização afetiva pode instigar os agentes a criações artísticas posteriores. Aqui, interessa-nos a potência que as manifestações artísticas – especificamente a música e o cinema – apresentam nesse sentido.

Portanto, é necessário que consideremos rapidamente as “transas” a que Caetano se dedicara em meio ao universo de possíveis no período anterior à deflagração do Tropicalismo e ao lançamento de *Tropicália ou panis et circencis*. De acordo com Pedro Duarte (2018, p. 77), os deflagradores do movimento tropicalista se depararam com uma tradição de intervenções artísticas de vanguarda que remontam ao Romantismo alemão do final do século XVIII. Haveria características paralelas entre ambas essas empreitadas, como observa o autor: “Lá, como cá, constituiu-se um movimento coletivo, ou seja, um grupo articulado de indivíduos com obras e ações comuns, não somente um punhado de artistas com estilos semelhantes” (Duarte, 2018, p. 77). O Tropicalismo propunha uma continuidade do processo de desenvolvimento da música popular brasileira, a partir do que houve com a criação da bossa nova em fins da década de 1950. A título de ilustração, Duarte (2018, p. 77) registra a mencionada frase atribuída a João Gilberto, incluída no já

citado roteiro fictício: “Diga que eu estou daqui olhando para eles”. Segundo o autor, tal

[...] bênção imaginária serviria para o Tropicalismo combinar a concisão clássica da estética bossa-novista – diluída nos epígonos de João Gilberto – com o espírito romântico de abertura pop e até kitsch mais disposto ao embate na cultura brasileira (Duarte, 2018, p. 77).

Como embasamento, Duarte (2018, p. 78) enumera três elementos que, desde o Romantismo alemão, acompanham todos os movimentos modernos de vanguarda: “[...] a produção coletiva, a inovação na arte e a crítica cultural”. É importante ressaltar os encontros que mobilizaram afetos com o artista plástico Hélio Oiticica, o cineasta Glauber Rocha, o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa e o poeta Augusto de Campos. Esses nomes representam influências que seriam absorvidas pelos tropicalistas e poderiam ser vistos nos resultados musicais das “transas” e “tramas” que caracterizaram as relações entre o “velho” e o “novo” em seu processo de criação.

Os futuros tropicalistas fizeram alianças com todas essas movimentações culturais que os precederam. Com Hélio aprenderam a violência crítica marginal, com Glauber desmistificaram o populismo, com Zé Celso descobriram a força da antropofagia de Oswald de Andrade, com Augusto de Campos assimilaram a nova cultura urbana massificada (Duarte, 2018, p. 80).

Eis a primeira referência à “transa” que envolveu os tropicalistas, o Cinema Novo e seu maior inspirador, Glauber Rocha – que o autor do texto-roteiro, Caetano Veloso, já admirava desde o início da década de 1960, quando ainda morava em Santo Amaro da Purificação e escrevia críticas de cinema para o jornal local *O Archote*.

Transe na veia tropicalista

O cinema, filtrado pelas concepções do Cinema Novo, está no cerne do nascimento tropicalista. O próprio nome do movimento estético-musical, originado da instalação *Tropicália*, montada por Hélio Oiticica no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, surgiu de uma sugestão feita a Caetano pelo fotógrafo Luiz Carlos Barreto², que o ouvira cantar a canção composta recentemente e ainda sem nome e dissera que a letra o fazia se lembrar do que vira na obra de Oiticica: “Era uma coisa maravilhosa. Um labirinto cheio de plantas e pássaros onde, depois de atravessá-lo, você encontra uma televisão” (Calado, 1997, p. 162). Caetano, então, batizara com o mesmo nome, “Tropicália”, essa canção que viria a compor o repertório de *Tropicália ou panis et circencis* e viria a ser considerada um dos principais hinos tropicalistas.

Ao analisar as relações de absorção e incorporação de influências entre os tropicalistas e os processos de criação em outras áreas da cultura de vanguarda brasileira, Santaella (2017) utiliza o termo “aberturas intersemióticas”, informando que “[...] intersemiose significa a junção de linguagens distintas em uma unidade coesa” (Santaella, 2017, p. 31-32). No caso do processo de criação tropicalista, a autora destaca que “[...] se fundem poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesia e dança, corpo e voz, roupa e cena, num jogo de complementaridades e oposições que faz da música um espetáculo – ritual e festa – ao mesmo tempo que o desmascara” (Santaella, 2017, p. 32).

Como exemplos dessas “aberturas intersemióticas”, Santaella (2017, p. 32) enumera, entre os tropicalistas, a “*mise-en-scène* teatral de suas apresentações”, a “escultura plástica do corpo vivo”, e principalmente, a “[...] incorporação de traços da sintaxe cinematográfica, muito clara, por exemplo, na composição poética da letra de “Tropicália”. Carlos Calado (2017, p. 42) também observa a estrutura de “Tropicália” como um exemplo da cultura cinematográfica de Caetano a iluminar seu pro-

2 Luiz Carlos Barreto, o Barretão, havia atuado como fotógrafo nos filmes *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Mais tarde, tornou-se um dos mais profícuos produtores do cinema brasileiro.

cesso de composição. Como resultado, há um caleidoscópio de informações relacionadas à cultura *pop* em versão brasileira:

Trata-se de uma síntese das conversas e discussões que Caetano vinha tendo com outros artistas e membros do grupo que formalizou o Tropicalismo: seu parceiro Gil, o artista plástico Rogério Duarte, o poeta Torquato Neto, o escritor José Agrippino de Paula e o produtor Guilherme Araújo. Inspirado pela violência poética de *Terra em transe*, Caetano utilizou nos versos dessa canção uma linguagem quase cinematográfica. Como se imaginasse cenas bem curtas, traçou um retrato delirante e alegórico do Brasil, recheado de ícones expressivos, como mulatas, caminhões, chapadões, monumentos, urubus, girassóis, Carmen Miranda e, naturalmente, o Carnaval (Calado, 2017, p. 42).

Seguindo uma linha de interpretação já consolidada na historiografia da música popular brasileira e que também viria a ser reafirmada por Duarte (2018), Calado (1997, p. 173) registra que a canção “Tropicália” “tinha tudo a ver com o delírio tropical de *Terra em transe*, de Glauber, ou com a antropofagia oswaldiana da peça *O rei da vela*”. Eis a letra completa a seguir:

Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés, os caminhões/
Aponta contra os chapadões, meu nariz

Eu organizo o movimento/ Eu oriento o Carnaval/ Eu inauguro o monumento/ No planalto central do país

Viva a bossa, sa, sa/ Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento é de papel crepom e prata/ Os olhos verdes da mulata/ A cabeleira esconde atrás da verde mata/ O luar do sertão

O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga, estreita e torta/ E no joelho uma criança sorridente, feia e morta, estende a mão

Viva a mata, ta, ta/ Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina/ Com água azul de Amara-
lina/ Coqueiro, brisa e fala nordestina

E faróis/ Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando
eterna primavera/ E no jardim os urubus passeiam/ A tarde
inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia/ Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang bang/ Em suas veias corre muito
pouco sangue/ Mas seu coração/ Balança a um samba de
tamborim

Emite acordes dissonantes/ Pelos cinco mil alto-falantes/
Senhoras e senhores/ Ele põe os olhos grandes sobre mim

Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o Fino da Bossa/ Segunda-feira está na fossa/
Terça-feira vai à roça

Porém, o monumento/ É bem moderno/ Não disse nada do
modelo/ Do meu terno/ Que tudo mais vá pro inferno, meu
bem/ Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda, da, da/ Carmen Miranda, da, da, da da. (Tro-
picália, 1968a).

Quanto ao nome dado ao movimento, o autor revela que os respon-
sáveis por criá-lo acrescentaram o sufixo *ismo* à palavra que nomeava
originalmente a instalação de Hélio Oiticica e que posteriormente fora
adotada como título da canção de Caetano. Tal nome surgira despre-
tensiosamente num encontro boêmio que reunira o “estado-maior” do
Cinema Novo.

Naquela noite quente de verão carioca, os cineastas Glauber
Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor, o fotó-
grafo Luiz Carlos Barreto e o repórter Nelson Motta diver-
tiam-se em uma mesa do restaurante Alpino, no Jardim de

Alah, imaginando uma grande festa. Quase aos gritos, rindo muito a cada nova tirada, os seis começaram a planejar um extravagante banquete à Oswald de Andrade. A ideia era celebrar algo que ninguém sabia ainda explicar muito bem, mas já estava acontecendo (Calado, 1997, p. 173).

Tanto a canção de Caetano quanto a instalação de Oiticica já eram conhecidas quando o jornalista Nelson Motta, inspirado pela conversa com os cineastas e valendo-se da coluna que assinava no jornal *Última Hora*, digamos, lançou o movimento chamado jocosamente de Tropicalismo, numa leitura irônica e caricatural, eivada de cores, bananas e muita cafonice (Calado, 1997, p. 175). Inicialmente rechaçado pelos participantes – sobretudo por Caetano –, o novo nome foi posteriormente absorvido, inclusive transcendendo os limites da empreitada musical. Note-se, portanto, a participação decisiva do Cinema Novo na nomeação das investidas estéticas tropicalistas. E reforce-se também que, admitindo-se que os cinemanovistas de fato tenham sido responsáveis por isso, acabaram dando nome a uma iniciativa que eles próprios, involuntariamente, teriam ajudado a criar.

Afinal, o próprio Caetano chegou a reconhecer que não teria surgido o Tropicalismo se ele não houvesse assistido ao filme *Terra em transe*, por ocasião de seu lançamento nos cinemas cariocas em 1967. O compositor relata ter sido mobilizado de forma definitiva pelo filme de Glauber:

Se o Tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* [...] se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar (Veloso, 2017, p. 123).

Configura-se, no relato do artista, aquilo que Duarte (2018) nomeara de “desmistificação do populismo”, um dos elementos de *Terra em transe* a ter causado controvérsias também entre as esquerdas (além de naturalmente ter desagradado a direita, a ponto de inicialmente o filme ter sido censurado pelo regime militar). Controvérsias semelhantes foram provocadas entre as mesmas esquerdas pelas propostas tropicalistas, cujo discurso cosmopolita, sintonizado com a então recente e onipresente cultura *pop* vinda do hemisfério norte (leia-se os ingleses The Beatles e Rolling Stones, principalmente), aliado a uma leitura *sui generis* da mencionada “realidade” brasileira, passava longe do purismo estético que predominava em parte dos artistas da época. Arroubos de nacionalismo, em sintonia com a necessidade de confrontar a situação política já dominada pela ditadura militar instalada pelo Golpe de 1964, adentravam a música popular brasileira. Artistas com posturas mais radicais em defesa do que consideravam a “verdadeira” música brasileira chegavam a demonizar até o uso das guitarras elétricas tão caras à linguagem tropicalista, por considerar que esses instrumentos musicais seriam a materialização do “imperialismo” estadunidense a que os militares se sujeitavam.

Tais conflitos, provenientes da dita “desmistificação”, Caetano dirá que decorrem da “morte do populismo”, referindo-se ao mesmo tema que também seria caro à empreitada tropicalista. Uma contestação que se baseava menos na crítica direta de ordem política (alinhada à influência cultural do Partido Comunista) do que na explicitação desavergonhada dos contrastes dessa “realidade”, a ponto de exhibir sem rodeios seus elementos ridículos ou “cafonas”. Era um comportamento transgressor, agressivo, rebelde, investido de um deboche que, ao invés de propor ou defender abertamente uma alternativa à esquerda para o país, optava por insultar o moralismo pequeno-burguês que era característico do conservadorismo em suas manifestações no comportamento e na música – mas que também parecia vigorar no seio da esquerda tradicional, dificultando que esta aceitasse ou mesmo compreendesse a narrativa de *Terra em transe* e, por extensão, do Tropicalismo. Marcelo Ridenti (2017) considera que, entre os motivos para a discórdia, estava

a opção dos tropicalistas por não se restringirem ao discurso nacionalista na criação artística e por interagirem sem culpas com a incipiente indústria cultural brasileira.

A partir de 1967, os músicos baianos afastaram-se da tradição nacional-popular com o surgimento do Tropicalismo, movimento atuante nas várias artes, que não se propunha a difundir a revolução política em sentido estrito, mas a revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana. Buscavam inserir-se nos mecanismos do mercado de produção cultural e na sociedade de massa, sem deixar de criticá-los, bem como de questionar de um lado a ordem estabelecida pela ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística (Ridenti, 2017, p. 57-58).

Caetano analisa as polêmicas causadas por *Terra em transe*, acompanhadas com atenção por ele no calor do momento em que se empenhava, com os parceiros artísticos, no movimento musical em que poria em prática muito do que apreendera em sua “transa” com o Cinema Novo. E menciona uma das cenas mais emblemáticas do filme, em que aparecem os personagens interpretados por Jardel Filho (o “poeta”) e Flávio Migliaccio (o “homem miserável”):

Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde ele era exibido comercialmente. Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala do cinema): ‘Isto é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!’ Em seguida,

um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos *close-ups* destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema (Veloso, 2017, p. 127-128).

Aqui, Caetano percebe que Glauber, em lugar de representar o “povo” da forma como este costumava aparecer na narrativa tradicional da esquerda – heróis injustiçados em busca da transformação social –, optara por problematizá-lo de maneira mais aprofundada, questionando sua possibilidade de mobilização. Ridicularizam-se, claro, os poderosos, mas não se mistificam os injustiçados. Prefere-se expor o seu despreparo e a sua ignorância, consequências exatamente da exploração a que são submetidos. Uma alegoria acerca do embate de forças que se configurava no Brasil recém-tomado pelo golpe militar. Em breve, os tropicalistas absorveriam essa postura e colheriam consequências semelhantes, embora em proporções outras. Mas Caetano parece afirmar que seria como se os cinemanovistas tivessem aberto um caminho que viria a ser trilhado por ele e seus companheiros de viagem tropical.

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então [...]: a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do povo etc.; mas era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado

para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático (Veloso, 2017, p. 128).

Aqui, o artista descreve o que, à primeira vista, pode parecer o entrelaçamento contraditório entre um “momento traumático”, causado pela experiência de *Terra em transe*, e a consequente “libertação” que tal momento pôde significar – ao menos, para ele próprio, enquanto criador.

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino. Uma grande cruz na praia domina um grupo formado por demagogos políticos, bichas com fantasias de luxo do baile do Municipal e índios de Carnaval: experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém-descoberta e sempre oculta, o Brasil; em meio à multidão de um comício, um velhinho samba de maneira graciosa e ridícula, lúbrica e angelical, alegremente perdido: o povo brasileiro é captado em seus paradoxos que não se sabe se são desesperantes ou sugestivos; decisões políticas são discutidas num pátio cimentado em que as linhas negras de divisão entre as lajes ressaltam e desmentem as entradas e saídas das personagens; a câmera passeia por entre os grupos de quatro, cinco, seis inquietos agitadores, discordantes em suas táticas e seus movimentos corporais; tudo numa fotografia em preto e branco em que enormes espaços de luz são assombrados por dominadoras manchas negras. Era dramaturgia política distinta da usual redução de tudo a uma caricatura da

ideia de luta de classes. Sobretudo, era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir (Veloso, 2017, p. 128-129).

Se *Terra em transe*, de certa maneira, preparou Caetano para as discussões que viriam a ser travadas pelo Tropicalismo, outras “transas” anteriores teriam lhe fornecido a “abertura” necessária para absorver o filme de Glauber. Tais experiências ocorreram anos antes, ainda na Bahia. Mesmo em Santo Amaro da Purificação, ele se mantinha atento ao que ocorria em Salvador, que passava por um período de efervescência em termos culturais. Na coluna “Humberto, França e Bahia”, publicada por *O Archote* em 4 de março de 1962, o jovem crítico Caetano analisa a maneira como a Bahia vinha se destacando como polo cinematográfico e a forma como os personagens locais se movimentavam em meio a esse cenário. Parecia querer chamar a atenção dos santos-amarenses para as manifestações de vanguarda que despontavam na capital baiana.

Embora vivendo nesta cidade tão próxima a Salvador, a maioria de nós não sabe que a capital da Bahia está se tornando o centro cinematográfico do Brasil. Não só pela existência de um Clube de Cinema que promove estágios culturais, cinematográficos e festivais retrospectivos, mas também, e principalmente, pelo trabalho de uma equipe de jovens cineastas, produtores, atores e iluminadores que estão realizando, aqui na Bahia, a despeito de tudo, o renascimento do cinema nacional (Veloso, 2005, p. 240).

Segundo Caetano, Glauber já era, em 1960, “o garoto que absorvia essa atmosfera e a transformava em ação, dirigindo um grupo de jograis, curtas-metragens e o suplemento cultural do *Diário de Notícias*, procurando de forma exigente extrair o máximo da situação” (Veloso, 2005, p. 273). Nesse jornal, em 1962, Caetano chegou a comentar sobre

o primeiro longa-metragem de Glauber, *Barravento*, definindo-o como “um filme cheio de intenções” (Velo, 2005, p. 233) e procurando situá-lo na historiografia cinematográfica brasileira de maneira didática para os leitores.

Como todos os filmes que têm surgido do movimento Cinema Novo, ele não é uma obra gratuita: é uma tentativa de cinema vinculado com a verdade e a cultura do Brasil. Um cinema que supere a nossa pré-história (chanchada) e redima os erros dos que tentaram iniciar uma arte brasileira do filme, mas que correram para o preciosismo alienado ou que não saíram da intenção de fazer cinema caboclo (Vera Cruz; produtores independentes) (Velo, 2005, p. 233).

Desde 1960, quando se mudou para Salvador a fim de prosseguir nos estudos, Caetano imergira-se na efervescência cultural que emanava da então Universidade da Bahia – atual Universidade Federal da Bahia (UFBA) –, então sob a gestão do reitor Edgard Santos. Nessa época, conheceu o diretor Álvaro Guimarães, com quem colaborou na direção musical em espetáculos teatrais (*O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo; *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht; e *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues) e num curta-metragem em 16 mm, *Moleques de rua*, dirigido por Álvaro e produzido por Glauber.

Caetano tornou-se um colaborador do mesmo *Diário de Notícias* em cuja redação também já atuavam Glauber Rocha e Orlando Senna, personagens do cenário de ebulição cinematográfica que ele acompanhava. Décadas mais tarde, Senna (Leal, 2008, p. 98) recordaria: “Foi editando o segundo caderno do *Diário de Notícias* que conheci Caetano Velo, recém-chegado do interior, ele se apresentou como crítico de cinema e eu o incluí em uma página de críticas que saía aos domingos”. O jovem Caetano chegara a colecionar recortes do *Diário de Notícias* com os artigos assinados por Glauber. O contato com a obra do líder do nascente Cinema Novo significara, para ele, certo amadurecimento em sua relação com a sétima arte. Desde que se mudara para Salvador, passara a ler

praticamente tudo o que fosse escrito pelo cineasta – o que sofisticaria sua visão sobre o assunto.

Na verdade, essa relação era anterior a Glauber e ao Cinema Novo. Na infância, em Santo Amaro, Caetano costumava frequentar os cinemas da cidade. Reforçava esse interesse com a leitura de reportagens e críticas nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, bem como de textos sobre o tema no jornal *A Tarde*. Esse hábito se fortalecera desde que, aos 15 anos, passara por uma espécie de “transe” estético ao ver o filme *La strada*³, de Federico Fellini. O compositor inclui essa experiência entre as que lhe afetaram de forma definitiva, enumerando-a ao lado daquela que considera a maior de todas: ter ouvido João Gilberto. Trata-se de um caso em que um produto cultural (no caso, um filme), resultado de uma tomada de posição que se traduz numa criação artística, é capaz de provocar uma mobilização afetiva em quem o acessa – a tal ponto que esse espectador, após ter sido, digamos, “arrebataado”, absorve tal sensação e posteriormente traduz tal experiência de maneira racional, diluindo-a em novas criações artísticas. Todo esse processo é permeado pela memória, condição essa que garante ao agente as condições plenas para lembrar e novamente criar.

A experiência com o filme *La strada* levava Caetano a admirar Fellini e, por extensão, os filmes identificados com a estética do Neorrealismo – opinião que seria mantida ao longo de sua trajetória. Reiteradas vezes, o compositor exaltara esse movimento cinematográfico italiano, a figura de Fellini e o carisma da atriz Giulietta Masina, esposa do diretor e protagonista de boa parte de seus filmes – a quem Caetano homenagearia, décadas mais tarde, na canção “Giulietta Masina”. O maior trunfo que o compositor encontrara no Neorrealismo, por sinal, foi justamente aquele que é tido como uma das principais características desse movimento estético: a opção por mostrar, na grande tela, uma simplicidade técnica e uma narrativa que destacavam a aridez do coti-

3 *La strada* foi lançado em 1954. No Brasil, recebeu o título *A estrada da vida*. É a história de Gelsomina (Giulietta Masina), uma moça pobre que é vendida pela mãe a Zampanò (Anthony Quinn), um homem rústico que viaja pela Itália se apresentando como artista mambembe. O encontro entre ambos se traduz numa relação conturbada e marcada por inocência, violência e culpa.

diano num cenário imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Assim, era possível que o espectador se reconhecesse nessas narrativas – no caso de Caetano, essa identificação se dava com os filmes europeus que chegavam aos cinemas santo-amarenses. Aliás, havia no circuito de Santo Amaro uma diversidade de estilos e escolas que permitiu a Caetano e a seus amigos – cinéfilos neófitos – a formação inicial de uma cultura cinematográfica mais diversificada do que ocorreria se todas as salas de cinema fossem ocupadas somente por produções hollywoodianas.

Os filmes franceses e italianos eram exibidos regularmente em Santo Amaro. Os mexicanos também. [...] Mas o cinema italiano, à medida que o tempo passava e nós crescíamos, nos interessava cada vez mais pelo que considerávamos ser sua ‘seriedade’: o Neorrealismo e seus desdobramentos nos foram oferecidos comercialmente e nós reagimos com a emoção de quem reconhece os traços do cotidiano nas imagens gigantescas e brilhantes das salas de projeção. *Um dos acontecimentos mais marcantes de toda a minha formação pessoal foi a exibição de La strada, de Fellini, num domingo de manhã no Cine Subaé [...]. Chorei o resto do dia e não consegui almoçar [...]* (Veloso, 2017, p. 64, grifo nosso).

Num artigo escrito para *O Globo*, publicado em 4 de outubro de 1997, Caetano revela ter sido “preso” na teia de afecções armada por Fellini em *La strada*. Diz ser tomado por um “choque metafísico” (Calado, 1997, p. 34) que se devia também à maneira como ele, um futuro compositor, fora “atingido” pela trilha sonora da obra:

A cara de Giulietta Masina ficou no fundo de minha alma como se fosse uma instância metafísica universal. Mas o que me fez chorar – e passar o dia inteiro sem poder comer – foi constatar que Zampanò, cambaleando na praia na cena final, olhava pela primeira vez para o céu. Eu pensava repetidas vezes abismado: é a história de um homem que

nunca olhou para o céu e só o fez depois de destroçado. As estrelas do Louco – as estrelas que o Louco reencontrava nas pedras e em Gelsomina – revelavam-se agora ao bruta-
montes por intermédio da ausência de quem ele não sou-
bera reconhecer como único amor maior de sua vida, como
seu destino. Passei o resto da adolescência sonhando que
conversava com Federico e Giulietta. Nessas conversas eu
quase desvendava o mistério de minha própria vida. Nas
tardes assombrosas, eu passava horas tocando o tema de *La
strada* no piano (Veloso, 2005, p. 217).

Aparentemente, sua sensibilidade cinematográfica parece ter sido
mesmo tomada pelo cinema europeu. Não à toa, nos anos seguintes da
década de 1960, suas canções explicitam essa carga de afetividade. A letra
de “Alegria, alegria”, por exemplo, cita duas estrelas de cinema: a italiana
(nascida na Tunísia) Claudia Cardinale e a francesa Brigitte Bardot: “O sol
se reparte em crimes / espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas /
eu vou... Em caras de presidentes / em grandes beijos de amor / em dente,
pernas, bandeiras / bomba e Brigitte Bardot”.

É possível observar, por exemplo, que a difusão internacional mas-
siva da figura da atriz estadunidense Marilyn Monroe, alçada à condição
de símbolo sexual para a maior parte dos garotos da geração de Cae-
tano, não tivera para ele o mesmo impacto que as atrizes do cinema
europeu – antes, chamou-lhe a atenção para outro significado: a apro-
priação de sua imagem pela cultura de massas, tema que também será
recorrente nas canções e problematizações que viriam a ser feitas pelos
tropicalistas.

[...] sem que seu papel de deusa da beleza nos parecesse
convincente, e sem que estivéssemos conscientes do fato
de sua condição de americana ser necessária à produção
de uma verdadeira celebridade mundial, pouco víamos
nela além de uma vulgar imposição comercial, e, se qui-
séssemos renovar nosso elenco de divas e encontrar subs-
titutas para Ava Gardner ou Elizabeth Taylor, Jane Russell

ou Ingrid Bergman, estávamos muito mais naturalmente inclinados a ir buscá-las entre as italianas. Quando, já nos anos 60, a imagem de Marilyn ganhou importância para mim, incluída num interesse mais abrangente pela cultura de massas, ela era antes de tudo uma estrela das telas de Andy Warhol (Veloso, 2017, p. 65).

Pois foi esse Caetano (embalado pelo “choque metafísico” da experiência sensorial com Fellini, inspirado pelo encontro com Álvaro Guimarães e mobilizado pelo que já pudera absorver das criações artísticas de Glauber às quais tivera acesso até aquele momento) que absorveu o que pôde também das teias relacionais em que se envolveu ao frequentar as discussões sobre cinema de arte, no Clube de Cinema da Bahia, dirigido pelo crítico e advogado Walter da Silveira, em Salvador.

Na mesma crítica para *O Archote* que citamos anteriormente (“Humberto, França e Bahia”), em que Caetano convoca seus conterrâneos a se atentarem para as dimensões tomadas pelo Cinema Novo – já àquela altura notadas por ele –, o futuro tropicalista discorria especificamente sobre o Clube de Cinema da Bahia, que ele já conhecia a fundo, descrevendo-lhe os personagens envolvidos e a natureza das discussões em grupo. Além disso, procura registrar os créditos devidos a Walter da Silveira por seu trabalho de difusão da cultura cinematográfica na Bahia:

Filmes como *A grande feira*, *Festival de Arraias*, *Pátio*, *Rampa*, *Barravento* provam a existência de uma atividade surpreendente e (o que é mais importante) de uma consciência artística e social em formação. Nomes como os dos realizadores Roberto Pires e Glauber Rocha, dos produtores Rex Schindler, Braga Netto e Davi Singer, dos atores Helena Ignez, Antônio Sampaio, Geraldo Del Rey e Luiza Maranhão estão intimamente ligados à História do Cinema Brasileiro. Outro nome, o de Walter da Silveira (embora ele não apareça como diretor, produtor ou fotógrafo, e como ator apenas casualmente) não deve ser esquecido. Porque se tudo isso existe, se há um Glauber, uma Iglu, um Orlando Senna,

tudo isso se deve a Walter da Silveira, que trouxe a cultura cinematográfica para a Bahia. Ainda há pouco, e com muita importância para nós, estudantes de cinema, jovens críticos e realizadores, o Clube de Cinema, que ele dirige, promoveu um festival retrospectivo do cinema francês onde foram exibidos filmes desde os primitivos Lumière e Méliès até os modernos (e geniais) documentários de Alain Resnais, passando pelas belíssimas comédias de René Clair (Veloso, 2005, p. 240-241).

Frequentador das sessões do Clube de Cinema, Caetano participava de exibições de antigos filmes mudos – filmes já da era falada que não eram mais incluídos nos circuitos convencionais – e ainda filmes que não eram exatamente antigos, mas que, ali, eram ressignificados pelos comentários, a cargo do próprio Walter da Silveira ou de convidados. A irreverência e a audácia em termos intelectuais e estéticos, que eram características já conhecidas de Glauber, povoam uma das lembranças que o compositor mantém desse período de aprendizado – um momento em que a aura de dominação simbólica, que Glauber exercia entre seus colegas de geração (a despeito de toda a admiração que nutriam por ele), não fora suficiente para seduzir-lhe os sentidos a respeito de um determinado filme.

Lembro de uma noite em que o ainda muito jovem, mas já com fama de gênio, Glauber Rocha comentou (desfavoravelmente) *Umberto D.*, de De Sica: sua fala que precedia a projeção, como era hábito no clube, foi brilhantemente irreverente e opôs a secura de Rossellini, seu favorito entre os diretores neorrealistas, ao ‘sentimentalismo piegas’ de De Sica, mas *Umberto D.* me pareceu deslumbrante assim mesmo (Veloso, 2017, p. 88).

Ao se inserir nas discussões do Clube de Cinema da Bahia, Caetano tomou parte numa rede relacional que lhe propiciou uma ampliação dos seus conhecimentos sobre o universo cinematográfico. Aproximi-

mando-se daquelas figuras que se dedicavam com afinco ao debate e às reflexões a respeito da sétima arte, o jovem compositor, que chegara a cogitar seguir a carreira de cineasta (antes de finalmente se decidir pela música), participou do “[...] grande processo coletivo de aprendizagem, no qual, ao fazerem parte, desenvolvem percepções e instituições que, na maioria das vezes, são resultantes de percursos anteriores, realizados por pessoas que, ao tecerem a vida, preparam o terreno para as gerações futuras” (Gusmão, 2014, p. 104). Dessa forma, Caetano e seus companheiros de geração encontraram um terreno bem pavimentado.

Em Salvador, entre os anos 1940 e 1960, a convivência entre as gerações, propiciada especialmente pela ambiência universitária e pela promoção de atividades educacionais e culturais, desenvolveu uma relação interdependente de aprendizagem entre a geração de Edgard Santos, Anísio Teixeira, Jorge Amado e Walter da Silveira, entre outros, com a geração de Glauber Rocha, Guido Araújo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Orlando Senna e muitos outros envolvidos tanto no movimento do Cinema Novo quanto no da Tropicália (Gusmão, 2014, p. 105).

Tais memórias (saberes incorporados), expressos em gestos criativos por Caetano a partir de sua “transa” com o universo do cinema (mediante os encontros com figuras contemporâneas, com quem “transou” informações, ou por meio da fruição de obras artísticas produzidas em gerações anteriores, às quais foi possível ter acesso juntamente com os debates do Clube de Cinema), podem ser vistas se desdobrando em suas novas criações. Trata-se de um processo social, intrínseco ao convívio humano: o criador, tendo sido afetado e embalado pela memória, movimenta-se em direção ao novo, valendo-se do “material” que absorveu em si. “Faço música popular e sou apaixonado por cinema. Minha música está cheia de imagens invisíveis que vieram das grandes telas. As imagens escondidas no mais fundo de meu som, as que marcam mais decisivamente seu sentido, vieram dos filmes de Fellini” (Veloso, 2005, p. 218-219).

Se temos, portanto, o álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* como uma síntese bem acabada daquilo a que se propôs o movimento tropicalista, é de se supor que esse LP também explicita o quanto o cinema se impôs na constituição desse amálgama estético. Não apenas o roteiro fictício presente na contracapa, escrito por Caetano, com palpites de Torquato Neto (Calado, 1997), mas também o conteúdo de canções como “Tropicália” apresenta, em sua composição, elementos possíveis de serem identificados na linguagem cinematográfica – em meio a outros processos de criação, como o teatro, a poesia concreta, as artes visuais etc.

A fim de explicar essa presença cinematográfica, há que se pensar em trajetória – no caso, a de Caetano Veloso e o cinema desde a adolescência. Aí está um exemplo de como o processo de individuação do agente, desde o início de sua convivência social, constitui-se num fundo de conhecimentos gerados a partir de encontros com outros agentes (que tanto podem ser seus contemporâneos quanto provenientes de gerações anteriores) e com manifestações artísticas que o mobilizaram afetivamente, a ponto de instá-lo a também criar. A maneira como o artista se revela tomado de forma definitiva pelas imagens fellinianas, antes mesmo que as glauberianas o instigassem a compartilhar com os colegas as propostas do que viria a ser o movimento tropicalista, é ilustrativa de como um *habitus* se constitui e cujas disposições futuramente passam a ser capazes de promover continuidade em outros processos criativos.

É necessário, no entanto, que essas disposições estejam predispostas a serem acionadas pelo agente – ou, antes, que esse agente esteja predisposto a acioná-las. Registre-se que essa predisposição não se dá de forma determinada, mas, sim, mediante um processo em que o agente, digamos, “enriquecido” por experiências e vivências anteriores, esteja apto a acionar suas disposições de acordo com as circunstâncias em que se envolve. Assim se desenvolve a formação do *habitus* – e, assim, o artista se investe de uma abertura necessária à disposição de contribuir para que se constitua um novo *habitus* no ambiente em que atua. Foi isso o que os tropicalistas fizeram nos meses em que agitaram o campo artístico brasileiro, entre 1967 e 1968. Coincidentemente, esse foi o auge do

período em que o Cinema Novo, sob a inspiração maior de Glauber, propôs que os filmes produzidos sob seu ideário estético instigassem seus espectadores a pensarem a partir de uma perspectiva crítica não apenas em termos estritamente cinematográficos, mas também, em sintonia com a torrencial ambição pregada por Glauber, sobre a realidade cultural e social brasileira e seu papel no mundo.

Porém, não satisfeito em ter se afetado, Caetano se propôs a criar a partir daquilo. Um encontro inspirador, portanto. Uma “transa” promissora da qual resultou a canção “Tropicália” – um dos hinos do Tropicalismo – e boa parte da concepção crítica que serviu ao movimento. Eliete Negreiros (2012) observa, a respeito da estrutura dessa canção, a presença da fragmentação em lugar da organicidade, além da assimetria em lugar da simetria característica das produções tradicionais. A análise feita pela autora, a seguir, bem poderia tratar da forma de narrativa presente em *Terra em transe*, dada a semelhança entre as características formais de ambas as obras artísticas.

A letra parece uma colagem, onde partes fragmentadas vão formando um todo multifacetado, de onde emerge uma visão ruínosa do mundo. Essa ideia de composição fragmentada se contrapõe à de composição orgânica: trata-se de uma outra unidade, não a unidade que mantém as partes em harmonia, em equilíbrio, mas a unidade resultante da assimetria, do contraste, do desequilíbrio entre as partes. [...]

Na primeira estrofe, por exemplo, uma série de imagens é lançada numa sequência rápida: imagens da modernidade – aviões, caminhões; imagens da natureza – chapadões, planalto central; imagens de partes do corpo: cabeça, pés, nariz; imagens do Brasil – Carnaval. Aqui já podemos ver dois elementos estruturais da canção. O primeiro é esta ideia de uma composição feita de imagens fragmentadas, de estilhaços do real, algo que faz lembrar o cubismo (cabeça, pés e nariz) e a colagem, procedimento da *pop art*. A segunda, a presença de elementos da modernidade, elementos fabricados pela indústria (avião, caminhão) con-

trastando com elementos da natureza (os chapadões). No refrão, o contraste entre o moderno (a bossa) e o antigo (a palhoça) é reafirmado. No entanto estes elementos contrastantes são colocados num mesmo plano, isto é, sem nenhuma valoração do tipo o antigo é melhor, ou o novo é melhor, sem nenhum princípio de exclusão, mas sim lado a lado, convivendo e confrontando-se.

Em *Tropicália* estão presentes elementos poéticos dissonantes que compõem o imaginário inquieto e genial daquele período da cultura brasileira e aí é feita uma nova representação do Brasil, onde as fraturas da nossa sociedade são e estão expostas, onde diversas vozes se entrecruzam sem se fundir, criando uma dissonância, onde não há projeto nem utopia, mas sim uma explosão e exposição de estilhaços culturais, recalcados ou não, que compõe o panorama cultural daquele momento (Negreiros, 2012).

Não seria exagero dizer que tais elementos, presentes na estrutura narrativa assimétrica e fragmentada de “Tropicália” e nas propostas formais do Tropicalismo, Caetano já os teria encontrado enquanto viveu em Salvador, antes mesmo de partir para o eixo Rio-São Paulo e se profissionalizar como músico. Os encontros na capital baiana já prenunciavam o que serviria como tema de debate anos depois. Discussões sobre arcaísmo e modernidade, assim como os contrastes entre ambos, aconteciam na própria Salvador, cujo caldo de cultura era engrossado, àquela altura, pelos artistas de vanguarda trazidos da Europa para a Universidade da Bahia pelo reitor Edgard Santos. Ao mesmo tempo, agitadores culturais locais, a exemplo de Glauber, enriqueciam os caldos culturais do cinema europeu com a exportação de sua militância em favor de um cinema forjado a partir da realidade genuinamente brasileira (sem que os “fragmentos” da miséria nacional fossem desprezados; antes, soavam como elementos constitutivos dessa narrativa) – e, em nível internacional, “terceiro-mundista”.

Atento a esses sinais, Caetano aprendeu sobre as vanguardas artísticas com Lina Bo Bardi, muito antes que a obra de Hélio Oiticica lhe

fosse apresentada por Luiz Carlos Barreto. O cosmopolitismo que predominaria nos ânimos tropicalistas, ele começou a vivenciá-lo na Bahia enquanto convivia simultaneamente com a antiguidade da “palhoça” e a modernidade da “bossa” – em torno da qual ele se reuniria com seus companheiros de viagem: Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e, meio titubeante, sua irmã Maria Bethânia, entre outros, que seguiriam para o Rio de Janeiro e ali se engajariam em outros embates simbólicos. Mesmo a autoridade intelectual de Glauber, exercida fora da Bahia e em nível internacional, o jovem cinéfilo de Santo Amaro já o conhecia, por assim dizer, de outros carnavais (talvez os de Salvador, antes que os do Rio de Janeiro se lhe apresentassem). O Tropicalismo incorporaria tais elementos e os poria em contraste de forma “dissonante” (como os acordes da bossa nova), sem, no entanto, negarem-se entre si. A construção desse senso de sofisticação, que se viu amadurecido pelas imagens violentamente poéticas de *Terra em transe*, passara antes pela aridez das cenas fellinianas, aprendera nas leituras sobre cinema e encontrara ressonância, reforço teórico e estofo formal nas discussões do Clube de Cinema da Bahia. Todo esse acúmulo informacional entrou em erupção durante a tempestade criativa tropicalista, ecoando pelos ares os saberes absorvidos ao longo das curvas dessa trajetória – desde a Bahia.

Referências

- BOURDIEU, P. *Meditações pascalianas*. Tradução: Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CALADO, C. *Tropicália: o avesso da Bossa Nova*. In: DE CARLI, A. M. S.; RAMOS, F. B. (org.). *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2017. p. 34-41.
- CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

DUARTE, P. *Tropicália ou Panis et circencis: o livro do disco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. (O livro do disco).

ELIAS, N. *Teoria simbólica*. Tradução: Paulo Valverde. São Paulo: Celta, 2002.

GUSMÃO, M. C. S. Relações geracionais e aprendizados de cinema na Bahia. In: GUSMÃO, M. C. S.; SANTOS, R. C. (org.). *Memória e cultura: itinerários biográficos, trajetórias e relações geracionais*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2014. p. 103-122.

LEAL, H. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Cinema Brasil).

NEGREIROS, E. Fragmentos de um discurso tropicalista: para Caetano. *Revista Piauí*, Piauí, 2012. Questões Musicais. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/fragmentos-de-um-discurso-tropicalista-para-caetano/>. Acesso em: 4 set. 2021.

RIDENTI, M. As canções tropicalistas no contexto dos anos 1960/1970. In: DE CARLI, A. M. S.; RAMOS, F. B. (org.). *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2017. p. 52-73.

SANTAELLA, L. O hibridismo semiótico da Tropicália. In: DE CARLI, A. M. S.; RAMOS, F. B. (org.). *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2017. p. 22-33.

SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TROPICÁLIA. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. Produção: Rogério Duprat. Intérprete: Caetano Veloso *et al.* Rio de Janeiro: Philips Records, 1968a. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/tropicalia.html>. Acesso em: 4 set. 2021.

TROPICÁLIA: ou Panis Et Circencis. Produção: Manuel Barembein. Intérpretes: Arnaldo Baptista, Caetano Veloso, José Carlos Capinan, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Rita Lee, Rogério Duprat, Sérgio Dias, Tom Zé, Torquato Neto. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968b. (De Luxe). Disponível em: <http://conteudo.ebc.com.br/portal/projetos/2017/tropicalia/>. Acesso em: 2 set. 2021.

VEJA. São Paulo: n 189, p. 80, 19 abr. 1972.

VELOSO, C. *et al.* Louvação: texto de contracapa. *Tropicalia*, [S. l.], [200-?]. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/pop_contracapa_louvacao.html. Acesso em: 2 set. 2021.

VELOSO, C. *O mundo não é chato*. Organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Edição Comemorativa de 20 anos.

“The empty boat”

Meteorango Kid (1969) e o Cinema Marginal¹

CHRISTOPHER DUNN

Na cena de abertura de *Meteorango Kid*, *herói intergalático* (1969), somos apresentados a Lula (Antonio Luiz Martins) descendo de uma palmeira em movimento inverso e subindo de costas na direção de uma cruz, onde ele se pendura como um Cristo sob o Sol, sujo e miserável, rodeado por coqueiros. O zunir de uma guitarra elétrica distorcida e de uma gaita é a trilha sonora de seu sofrimento. O martírio de Lula é voluntário: não há cordas que o prendam nem espinhos que fixem suas mãos na cruz. Ele está livre para descer, mas permanece na cruz por exatos seis minutos, enquanto os créditos rolam na tela. Um corte rápido, pontuado por uma batida de *rock* pesado e um por um grito de êxtase, leva-nos a uma cena noturna barulhenta, com carros buzinando

¹ Publicado originalmente como “The Empty Boat: *Meteorango Kid* and Brazilian Cinema Marginal”, no periódico *The Sixties: A Journal of History, Politics, and Culture* (United States, v. 13, n. 2, p. 98-120, 2020). Agradeço a André Luiz Oliveira e Antonio Luiz Martins por compartilharem seus pensamentos e suas memórias sobre *Meteorango Kid*. João José Reis leu a versão já publicada em inglês e me ofereceu algumas sugestões que pude incorporar nesta versão em português. Gostaria de agradecer a Vinzenz Hediger, professor de Estudos de Cinema da Universidade Goethe, em Frankfurt, Alemanha, pelo gentil convite para apresentar um rascunho deste texto em sua série de palestras e filmes “Tropical underground: revolutions of anthropology and cinema”, em dezembro de 2017, ver em: <https://www.tropical-underground.de/en/>. Finalmente, gostaria de agradecer a meu amigo querido Armando Almeida pela leitura cuidadosa, que me revelou vários aspectos do filme e pela tradução e revisão do texto.

e sirenes da polícia tocando no centro de Salvador. Uma foto de Caetano Veloso pisca na tela, coincidindo com uma trilha sonora não diegética de *Big Brother and the Holding Company* gritando “[...] me diga por que, por que tudo é tão difícil”², da música “Oh Sweet Mary”, do disco *Cheap thrills* (1968). A imagem e o som estão desconectados, mas, ao mesmo tempo, estão conectados através de articulações transnacionais da contracultura. Não seria um exagero dizer que a contracultura brasileira foi mais forte e consequente na América Latina. Robert Stam (1995, p. 319) se refere a *Meteorango Kid* como “[...] um hino sensual, ou melhor, um cine-samba, para a contracultura” que “[...] rege uma orgia de referências pop brasileiras e anglo-americanas”³.

Uma série de cortes rápidos mostra Lula passeando à noite pelas galerias comerciais do Edifício Fundação Politécnica como um *flaneur hippie*, perseguido por um policial, intercalado por cenas diurnas de jovens sendo presos nas ruas de Salvador, terminando com imagens da chegada do homem à Lua. Trata-se de 1969, cinco anos depois que um golpe militar deu início a um regime autoritário, endurecido em dezembro de 1968, quando se estabeleceu a censura, suspendeu-se o *habeas corpus* e o Congresso Nacional foi fechado. Antônio Carlos Magalhães, um aliado civil do regime conhecido por sua disposição autocrática, zelo desenvolvimentista e apelo populista, estava terminando um mandato como prefeito de Salvador e, em breve, seria nomeado governador da Bahia pelo general Emílio Garrastazu Médici, cuja presidência (1969-1974) marcou o período mais repressivo da ditadura militar. Uma trilha sonora não diegética de uma contagem regressiva em inglês para o lançamento de um foguete faz alusão ao pouso na Lua, desconectada das imagens do evento mostrado momentos antes.

Um salto abrupto nos leva das galerias comerciais do centro de Salvador ao cenário de uma estação de televisão transmitindo um noticiário, com um apresentador fazendo anúncios absurdos e sensacionalistas antes de noticiar o novo trabalho de “o grande ator de todos os tempos”,

2 “[...] tell me why, why is it so hard”.

3 “[...] a sensual hymn, or better, a cine-samba, to the counterculture” / “orchestrates an orgy of Brazilian and Anglo-American pop references”.

ninguém menos que Lula, o *hippie* que acabamos de ver vagando pelas ruas e galerias da cidade. É apresentado como “Lula Bom Cabelo”, que chega em um burro, semelhante a Cristo, cercado de fãs que foram assistir no Teatro Castro Alves à abertura do filme *Tarzan e as bananas de ouro*. Ele é um cabeludo, um tipo social que começava a aparecer nas ruas das cidades brasileiras na onda do movimento *hippie*. Sob luzes brilhantes e diante da adoração de seus fãs, Lula é ritualmente lavado em uma piscina em frente ao auditório modernista do Teatro Castro Alves por duas jovens que aproveitam a ocasião para fazer propaganda de produtos de higiene pessoal: “Ele usa o sabão Baiano, o sabão dos grandes astros”. As sequências iniciais do filme – de sua crucificação à coroação como estrela de cinema – nos apresentam um personagem que se move entre sua existência cotidiana, banal e miserável e um mundo alucinatório de fantasia da cultura pop.

O filme oscila entre cenas de vida cotidiana – repletas de angústia e repressão – e o mundo onírico de Lula, onde sua imaginação, ora brincalhona ora nefasta, é libertada. Lula é um anti-herói picaresco que vagueia de cena em cena em um estado de apatia e impulsionado, em grande parte, por seus próprios desejos e fantasias (Azevêdo Júnior, 2014, p. 112). Lula vive em uma sociedade de consumo periférica, fortemente influenciada pela cultura de massa dos Estados Unidos, especialmente pelos quadrinhos que lê avidamente. Escrevendo em 1972, o crítico de cinema José Carlos Avellar descreveu o filme como “[...] uma apreensão sensível do absurdo que a gente vive todos os dias” (Avellar, 1972). A crítica irreverente e dessacralizante do filme não se limitou à família patriarcal tradicional e ao regime autoritário, mas se estendeu a símbolos consagrados de resistência esquerdista, como o ativismo político estudantil e o revolucionário Cinema Novo da década de 1960. Com Lula fazendo papel de anti-herói picaresco, *Meteorango Kid* também revela profundas ambivalências, contradições e limitações da contracultura brasileira, embora o diretor simpatizasse com seus gestos de revolta.

Figura 1 – O personagem Lula (Antonio Luiz Martins) em *Meteorango Kid* (1969), de André Luiz Oliveira



Fonte: fotograma do filme.

Escrito em uma semana delirante por André Luiz Oliveira, o filme quer transmitir uma sensação de agonia pessoal e geracional impulsionada pela “[...] energia autodestrutiva, transformacional e muito urgente” do diretor (Oliveira, 1997, p. 28). Há muito subestimado, o filme de Oliveira é uma contribuição fundamental para o Cinema Marginal do final da década de 1960 e início da década de 1970, que buscava captar um momento de profunda desilusão e raiva, juntamente com momentos de êxtase e alegria dos jovens durante a fase mais repressiva do regime militar. Oliveira concebeu o filme como uma denúncia acalorada dos costumes sociais conservadores e do clima político asfíxiante

do Brasil da década de 1960, lembrando em suas memórias publicadas anos depois: “O mundo hipócrita, falso, que tanto nos oprimia com suas regras, leis, ordens, explicações medíocres e que carimbávamos de careta, estava com os seus dias contados” (Oliveira, 1997, p. 27). Para Oliveira (1997, p. 36), o filme foi uma experiência catártica que o ajudou a processar a angústia e a dor existenciais durante um momento de derrota política. Observando a “atitude pós-utópica” do filme, Rafael Mendonça Dias (2017, p. 7) observa:

O niilismo ativo do personagem de Lula é a afirmação das forças destrutivas que só podem ser entendidas como recusa do moralismo político e familiar reinante. Os jovens estavam rompendo com os valores hegemônicos, com seus pais, e deixavam suas casas para entrar em contato com o desconhecido. A crítica aos valores ‘caretas’ e burgueses surge como a possibilidade de afirmar novos territórios estéticos, políticos e existenciais.

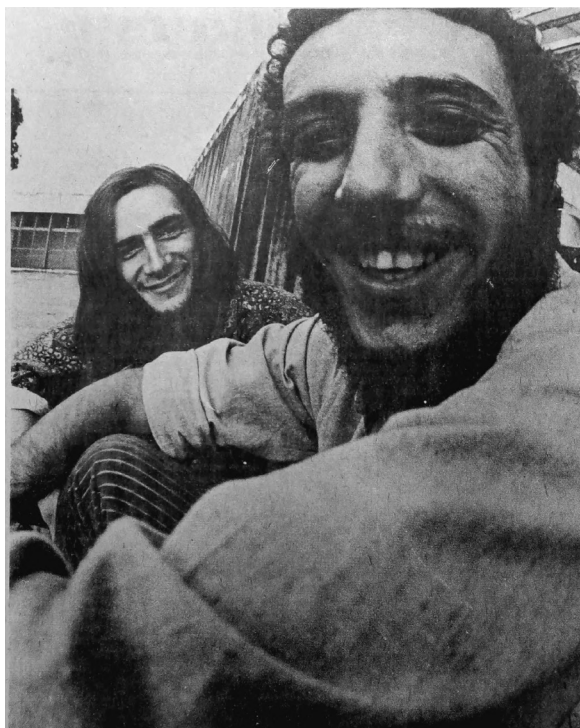
A rebelião de Lula contra a família tradicional e a sociedade está, no entanto, circunscrita por uma dinâmica de poder mais ampla, baseada em gênero, sexualidade e raça.

Cinema Novo, Tropicália, Cinema Marginal

André Luiz Oliveira dirigiu *Meteorango Kid* aos 21 anos de idade, depois de ter feito apenas um curta-metragem, *Doce amargo*, em 1968. Exibido pela primeira vez no 5º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1969, *Meteorango Kid* recebeu o Prêmio do Público, mas foi rapidamente censurado pelo regime militar. Um censor reclamou que o filme “[...] focaliza o que seria um *hippie* brasileiro e seus companheiros mais chegados, inclusive maconheiros. Totalmente alheio às convenções sociais, imoral, inconsequente...”. Outro censor caracterizou Lula como um “duende herético, irreverente e arbitrário” que “[...] surge esotericamente descendo de um coqueiro – simbolizando um Cristo tropical em

missão niilista, para destruir o arcabouço ético da sociedade” (Simões, 1999, p. 136). Os censores discordaram sobre as qualidades estéticas do filme, mas ambos concordaram que deveria ser proibido. O filme foi finalmente lançado para exibição pública no final de 1970, depois que o pai do diretor, Milton Oliveira, produtor executivo do filme, fez vários apelos diretos às autoridades federais em Brasília. Como condição para sua libertação, Oliveira foi obrigado a adicionar uma mensagem religiosa para acompanhar a cena de abertura de Lula na cruz: “Todos nós carregamos uma cruz, herança do calvário, e nos crucificamos nela” (Oliveira, 1997, p. 41). Dessa maneira, os censores tentaram – ainda que fracamente – enquadrar o filme como uma história cristã na qual todos têm uma cruz para carregar, tentando privá-lo de seus significados políticos no final dos anos 1960 no Brasil.

Figura 2 – O cineasta André Luiz Oliveira e o ator Antonio Luiz Martins



Fonte: acervo de pesquisa.

Oliveira pertence a uma geração que cresceu e atingiu a adolescência em um período de esperança, durante a presidência desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Era a época de Brasília, da bossa nova, da poesia concreta e da primeira vitória do Brasil na Copa do Mundo, em 1958. A descoberta de petróleo na Bahia havia estimulado, depois de muitas décadas de estagnação, uma modernização econômica que dá sustentação, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a um renascimento cultural. Na Universidade da Bahia, um reitor visionário, Edgard Santos, criou escolas de Música, Teatro e Dança e, para lá ensinar e coordenar cursos, convidou artistas e intelectuais de grande envergadura, sobretudo da Europa e do Sul do Brasil. Em Salvador foram morar Walter Smetak, Hans-Joachim Koellreutter, Yanka Rudzka, Martim Gonçalves e Luiz Carlos Maciel. A arquiteta italiana Lina Bo Bardi criou um novo Museu de Arte Moderna, que exibia filmes em conjunto com o Clube de Cinema da Bahia, fundado em 1950 pelo crítico de cinema Walter da Silveira. Em resumo, Salvador abrigava um ambiente artístico e intelectual vibrante, com anseios cosmopolitas e conexões internacionais, fomentando assim uma “avant-garde na Bahia” que viria a ter um tremendo impacto nas artes brasileiras (Risério, 1995, p. 23).

Entre 1958 e 1962, Salvador experimentou um *boom* na realização de filmes, conhecido como Ciclo Baiano de Cinema, que incluiu produções como: *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto; *Mandacaru vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos; *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962), ambos de Roberto Pires; *Barravento* (1962), de Glauber Rocha; e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes (Carvalho, 2003, p. 40). Os filmes da “renascença baiana”, mais notadamente *Barravento* e *O pagador de promessas*, enfocam o candomblé e outros aspectos da religiosidade afro-brasileira (Stam, 1997, p. 205-206). Em 1964, Glauber Rocha lançou *Deus e diabo na terra do Sol*, que, junto com *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, se tornaria manifestação fundamental do Cinema Novo. Enquanto os filmes do Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964) retrataram, sobretudo,

Salvador e o litoral, nesses três filmes o sertão é o cenário, ambiente marcado por extrema pobreza e desigualdade social. Em diálogo com o Neorrealismo italiano, a primeira fase do Cinema Novo concentrou-se fortemente em questões de injustiça e pobreza no Nordeste brasileiro, dramatizando a vida dos camponeses explorados no sertão.

Os cineastas associados ao Cinema Novo foram guiados pela crença no potencial revolucionário do cinema e pelo compromisso de construir um cinema nacional e descolonizado no Brasil (Heise; Tudor, 2013). Em 1965, Glauber Rocha propôs a criação de filmes revolucionários, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, com base em uma “estética da fome”. Para a geração de artistas brasileiros que atingiram a maioria na década de 1960, Glauber se destacava como líder cultural e provocador visionário. O Cinema Novo fazia parte de uma constelação maior de forças políticas e culturais de esquerda, incluindo o Partido Comunista Brasileiro (PCB), inspirado pela Revolução Cubana (1959) e encorajado pelo governo populista e trabalhista de João Goulart (1961-1964).

O golpe militar de 1964 derrubou Goulart, instalou um regime anti-comunista apoiado pelos Estados Unidos e implementou um programa de modernização conservadora envolvendo investimento multinacional de capital, desenvolvimento de infraestrutura e expansão de redes de comunicação, juntamente com a supressão de demandas trabalhistas, liberdades civis e direitos políticos. Em resposta aos protestos da sociedade civil e ao surgimento de uma luta armada, o regime endureceu em 1968, ao promulgar o Ato Institucional nº 5 (AI-5), um decreto que suspendeu o Congresso Nacional, estabeleceu uma censura rigorosa e reprimiu a oposição. A virada autoritária, entretanto, não foi capaz de impedir a Tropicália, um movimento cultural com manifestações em cinema, teatro, artes visuais e, sobretudo, música popular. Tropicália pode ser entendida como uma expressão de desencanto e auto-crítica de artistas e intelectuais de classe média de uma época em que o projeto de libertação nacional revolucionária estava em crise (Dunn, 2001). A obra-prima de Glauber Rocha *Terra em transe* (1967) – uma inspiração fundamental para os tropicalistas – examinou as contradições de um poeta burguês dividido entre suas pretensões revolucionárias de

levar as massas à libertação e suas alianças com a classe latifundiária dedicada à manutenção do *status quo*.

A Tropicália também marcou o surgimento de uma contracultura brasileira exuberante, que tanto desafiava alegremente o regime militar e seus valores sociais conservadores quanto rejeitava as ortodoxias da esquerda brasileira, especialmente sua defesa da “autêntica cultura nacional”. Na música popular, por exemplo, os tropicalistas transcendiram o conflito entre a Música Popular Brasileira (MPB) e um movimento insurgente de *rock ‘n’ roll* representado pela Jovem Guarda. Liderados por um grupo de jovens músicos da Bahia – Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé –, os tropicalistas estabeleceram uma colaboração com a banda de *rock* psicodélico Os Mutantes e os compositores de vanguarda depois de se mudarem para São Paulo. No final de dezembro de 1968, Veloso e Gil ficaram detidos por dois meses em uma prisão militar no Rio de Janeiro e, posteriormente, colocados em prisão domiciliar em Salvador, antes de se exilarem em junho 1969 em Londres, onde permaneceriam até janeiro de 1972. Nas vésperas de deixar o país, eles conseguiram se apresentar no Teatro Castro Alves em julho de 1969; naquele momento, *Meteorango Kid* estreava no Festival de Brasília. Oliveira citou a Tropicália como sua principal influência; inicialmente pretendia dedicar o filme a Caetano Veloso, um herói da contracultura brasileira, mas finalmente decidiu dedicar o filme ao seu próprio cabelo, em um aceno para os *hippies* cabeludos (Carneiro, 2009).

Embora controversa na época, a intervenção tropicalista na música popular resolveu em grande parte o conflito central entre os defensores nacionalistas da MPB e os adeptos do *rock*, demonstrando o que agora parece óbvio, mas não era na época: que a música popular brasileira poderia ser feita com instrumentos elétricos e incorporar elementos do *rock* sem sacrificar a originalidade fundamentada em gêneros nacionais e regionais. Talvez a melhor representação do que se diz esteja nos Novos Baianos, grupo musical formado em 1969 como consequência da Tropicália. Tom Zé desempenhou um papel fundamental na formação dos Novos Baianos, reunindo os membros fundadores – Moraes Moreira, Luiz Galvão e Paulinho Boca de Cantor –, oferecendo conselhos

e orientações durante o primeiro ano do grupo (Galvão, 1997). Usando instrumentos acústicos e elétricos, bem como percussão afro-brasileira, os Novos Baianos criaram uma fusão original de *rock*, samba, bossa nova e outros gêneros brasileiros, como frevo e choro. Nenhum outro grupo musical esteve mais identificado com a contracultura brasileira do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, época em que o grupo vivia em uma comuna rural perto do Rio de Janeiro. Os Novos Baianos se reuniram em um estúdio pela primeira vez precisamente para gravar faixas para *Meteorango Kid*, que seriam incluídas no seu primeiro álbum *É ferro na boneca*, lançado em 1970 (Dias, 2017).

Enquanto a Tropicália reduzia as tensões em torno do nacionalismo cultural na música popular, provocava uma divisão rancorosa no campo do cinema brasileiro, que se desenrolava em acalorados debates publicados em jornais populares e alternativos no início da década de 1970 (Coelho, 2010). A partir de 1967, um grupo de cineastas começou a produzir uma série de filmes que se distanciou das prioridades estéticas e políticas que guiaram a primeira geração do Cinema Novo, dedicada a um projeto cultural revolucionário e nacionalista. Conhecido como Cinema Marginal, Udigrudi (uma corruptela do “*underground*”) ou Cinema de Invenção, essa nova tendência cinematográfica rejeitou os padrões da indústria, optando por uma “estética do lixo”, uma metáfora que, como Robert Stam (1999, p. 70) observa, expressa uma sensação de marginalidade e escassez que aponta para um *status* do Brasil como um “[...] depósito de lixo para o capitalismo transnacional”, onde as pessoas são “[...] obrigadas a reciclar os materiais da cultura dominante”⁴.

O filme inaugural do Cinema Marginal, *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, segue um grupo de mendigos miseráveis que viviam nas margens do Tietê, rio fétido e cheio de lixo que atravessa São Paulo. No ano seguinte, Rogério Sganzerla lançou *O bandido da luz vermelha* (1968), o mais renomado e influente de todos os filmes do Cinema Marginal, baseado em uma história real da vida de um notório bandido, especializado em assaltar mansões em São Paulo. O filme consiste em uma

4 “[...] dumping ground for transnational capitalism” / “[...] obliged to recycle the materials of the dominant culture”.

série de episódios desconectados da rotina do bandido da luz vermelha, incluindo assaltos, assassinatos e estupros, narrados por um radialista sensacionalista. Ismail Xavier (1997, p. 96) observou que o filme de Sganzerla “[...] mostra uma falta deliberada de preocupação com enredo consistente, coerência psicológica ou determinação social, optando pela arbitrariedade lúdica da colagem”⁵. As fantasias delirantes de Lula, ilustradas por sua obsessão por ícones da cultura *pop* norte-americana, como Batman e Tarzan, são exemplos vivos da estética do lixo. Tatiana Signorelli Heise e Andrew Tudor (2013, p. 93) resumiram a estética do Cinema Marginal da seguinte maneira:

Feito de forma barata em preto e branco e em um estilo não convencional que incluía técnicas como molduras vazias, períodos aparentemente intermináveis sem ação, descontinuidade narrativa, e disjunção entre som e imagem, bem como inúmeras cenas em que os personagens sangram, torturam, matam e defecam, esses filmes frustraram as expectativas dos espectadores quanto à coerência, moralidade e entretenimento.

Os principais diretores do Cinema Novo criticaram o movimento insurgente por parecer abandonar a vocação revolucionária do cinema brasileiro da década de 1960. Chamando o Cinema Marginal de “velha novidade”, Glauber Rocha argumentou que “[...] os filmes udigrudi são ideologicamente reacionários porque psicologistas e porque incorporaram o caos social sem assumir a crítica histórica e formalmente, por isso mesmo, regressivos” (Rocha, 1981, p. 80). Por sua vez, Rogério Sganzerla (*apud* Canuto, 2007, p. 29). reconheceu as conquistas do Cinema Novo, mas não deixa de chamar os cineastas jovens para forjar novos rumos: “O cinema brasileiro, mesmo o Cinema Novo, está se aburguesando; virou cinema novo-rico”. Com o apoio da Embrafilme, produtora estatal fundada em 1969, várias figuras-chave associadas ao Cinema

5 “[...] exhibits a deliberate lack of concern with consistent plot, psychological coherence, or social determination, opting instead for the ludic arbitrariness of collage”.

Novo, como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, produziram filmes de alto orçamento na década seguinte.

Fernão Ramos (1987, p. 31) identificou dois impulsos aparentemente opostos, mas interligados, no Cinema Marginal: horror e curtição. A ascensão de um regime militar autoritário forneceu o contexto para a primeira, enquanto a contracultura internacional alimentou a segunda. Por outro ângulo, podemos ver o Cinema Marginal como um gesto irônico e zombador diante da derrota política, lembrando o famoso ditado vienense: “A situação é desesperadora, mas não é séria”⁶. O protagonista de *O bandido da luz vermelha* declara: “Quando a gente não pode nada, a gente avacalha e se esculhamba”. Com seu foco em um lúmpen marginalizado, desajustados da classe média e criminosos depravados, o Cinema Marginal contrastava com os filmes políticos do Cinema Novo que retratavam as lutas dos despossuídos. Sem as grandes preocupações revolucionárias e nacionalistas do Cinema Novo, o Cinema Marginal apropriou-se das linguagens de um cinema popular – incluindo pornografia –, a ficção científica e uma iconografia de filmes de terror, particularmente do trabalho da figura *cult* de José Mojica Marins, conhecido por seu personagem Zé do Caixão. A intertextualidade radical do Cinema Marginal citava uma variedade de gêneros cinematográficos, incluindo o *noir*, o *western* e a chanchada, uma forma de comédia musical brasileira das décadas de 1940 e 1950. Oliveira (1997, p. 30) observou que sua própria sensibilidade – brincalhona e irônica – foi profundamente constituída pelo humor das chanchadas.

Meteorango Kid coincidiu com a explosão de uma contracultura brasileira, que atraiu milhares de jovens alienados da sociedade tecnocrática autoritária sob o domínio militar, desiludidos com a política e com medo de serem vitimizados pelo regime, mas receosos de participar da luta armada em que parte da esquerda havia se engajado. O neologismo

6 A frase ganhou moeda na Áustria durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e foi recentemente usada com certa frequência pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek. Vinzenz Hediger citou com presteza esse ditado durante minha apresentação de *Meteorango Kid* em Frankfurt, Alemanha, ver em: <https://www.tropical-underground.de/en/lecture-and-film/das-brasilianische-cinema-marginal-und-die-revolution-des-kinos/andre-luiz-oliveira-meteorango-kid-o-heroi-intergalatico/index.html>.

“desbunde” foi adicionado ao léxico urbano para se referir a práticas contraculturais, incluindo o uso recreativo de drogas, o afastamento da família e da sociedade e a adoção de estilos de vida alternativos, menos orientados ao trabalho e ao consumo, e mais ao lazer criativo (Dunn, 2016, p. 38-40). Muitos desbundados seguiram uma vida itinerante, mudando de cidade para cidade, enquanto outros se estabeleceram em comunas nas áreas rurais e costeiras, onde poderiam viver longe das autoridades repressivas. Oliveira (1997, p. 27) sentiu uma profunda afinidade com os *hippies*, um novo tipo social que começou a aparecer nas principais cidades brasileiras:

Eram jovens de todos os cantos, com suas roupas coloridas, deixando seus cabelos e suas barbas crescerem, enfrentando as ordens sociais, cada um à sua maneira. Sempre me comovi com isso. Nos reconhecíamos uns aos outros imediatamente como parte de uma tribo diferente do resto do mundo, antigo, feio, sem cor.

Ele recrutou Antonio Luiz Martins, um artista visual baiano, também conhecido na vida real como Lula, para interpretar o protagonista porque ele era o único homem na Bahia em 1969 que usava o cabelo até os ombros. De acordo com Oliveira (1997, p. 32-34), Martins era perfeito para o papel porque “[...] ele não tinha técnica de atuação, não discutia o óbvio, sempre contribuiu para as cenas, não tinha horário fixo, nem casa nem família em Salvador; ele estava livre no mundo e tinha carisma”.

Os *hippies* brasileiros das grandes metrópoles do Sul gravitaram para Salvador e para a região costeira ao norte da cidade, principalmente Areembepe, uma vila de pescadores onde uma aldeia *hippie* permanente foi estabelecida no final dos anos 1960, atraindo astros da contracultura internacional como Mick Jagger e Janis Joplin. Reconhecida por sua vibrante cultura negra e beleza natural, a Bahia era imaginada como um refúgio da sociedade tecnocrática autoritária do Brasil urbano (Dunn, 2016). O fascínio contracultural pela Bahia contribuiu, à sua maneira, para um discurso regional em evolução, promovido pelas autoridades locais e agentes culturais desde a década de 1930, conhecido como baia-

nidade, que exalta a cultura negra tradicional, como o candomblé, a capoeira e uma variedade de delícias culinárias, a exemplo do acarajé vendido nas ruas pelas baianas vestidas em trajes típicos (Pinho, 2010).

Figura 3 – Híppies no Porto da Barra, em Salvador, em 1969



Fonte: acervo de pesquisa.

Em nítido contraste com a baianidade oficial, bem como com os filmes do Ciclo Baiano do início dos anos 1960, há muito pouco no *Meteorango Kid* que identifique o filme como “tipicamente baiano”. Poucos afro-brasileiros aparecem no filme, apesar de Salvador ser e continuar sendo uma cidade majoritariamente negra, reconhecida pela cultura afro-baiana. Não há referências ao candomblé ou à capoeira, ícones culturais centrais em filmes como *Barravento* e *O pagador de promessas*. Não há cenas com baianas de acarajé, nem panoramas do Pelourinho e são poucas as imagens de cartão-postal associadas à Bahia. As únicas cenas filmadas na praia mostram Lula pendurado em uma cruz no Jardim dos Namorados ou visitando uma vila de pescadores com sua amiga jornalista. A maioria das cenas foi filmada ao longo das vias comerciais

modernas como Avenida Sete de Setembro, Avenida Carlos Gomes, Rua Chile e as ruas do Pelourinho e do bairro Santa Teresa.

Em uma sequência, Oliveira chama a atenção para a ausência dessas representações visuais, inserindo uma trilha sonora de Carmen Miranda cantando “Na Bahia” (1938), samba composto por Herivelto Martins e Humberto Porto que exalta a espiritualidade e culinária afro-baiana. Junto com a música que evoca a baianidade icônica, vislumbramos o Elevador Lacerda e alguns saveiros no porto antes de um corte rápido para a Avenida Carlos Gomes, com seu tráfego congestionado e pessoas vestidas de modo convencional nas calçadas, produzindo dissonância irônica com a não correspondência entre a música e a cena. No meio dessa multidão urbana, Lula anda pela calçada para encontrar um grupo de amigos na frente de dois ícones modernos de Salvador: Rose’s, a primeira lanchonete de estilo norte-americano na cidade, e Leão Rozemberg, uma loja e estúdio de fotografia.

Figura 4 – Lanchonete Rose’s e loja e estúdio de fotografia de Leão Rozemberg na Avenida Carlos Gomes, em Salvador, na década de 1970



Fonte: acervo de pesquisa.

O filme destaca a urbanidade contemporânea de Salvador, alienando-se da cultura afro-baiana local, bem como do repertório discursivo e visual da baianidade. *Meteorango Kid* sugere a distância entre muitos dos jovens brancos de classe média e a maioria negra de Salvador, além de subverter a baianidade oficial, que se apropriou dos símbolos da cultura afro-baiana para promover uma imagem exótica da Bahia.

O mais cruel dos dias

Após a sequência das cenas de abertura, descrita anteriormente, o arco narrativo do filme começa e termina na casa de Lula durante “o mais cruel dos dias”, título original do filme antes de Oliveira optar por um caminho mais divertido, batizando-o de *Meteorango Kid*, nome de uma canção do músico baiano Tuzé de Abreu⁷. Acordado do sonho em que Lula é anunciado como “a maior estrela de todos os tempos” no Teatro Castro Alves, a empregada da família invade seu quarto e abre as cortinas, revelando cartazes ligados ao *rock* contracultural anglo-americano. Ao despertá-lo com o comando “acorda, vagabundo”, ela lhe pergunta por que não está em aula e reclama que ele “não quer nada na vida”. Em uma das poucas cenas reflexivas do filme, Lula se levanta, enxuga os olhos e afasta a câmera com o comando “tire essa merda daqui”. Esse breve momento de reflexividade subverte qualquer pretensão de realismo no filme, ao mesmo tempo em que apresenta o protagonista principal como um preguiçoso rebelde (Azevêdo Júnior, 2014, p. 99).

O garoto se prepara para o dia, parando para se admirar no espelho do banheiro e exclamando “Lula, você é um pão”. Lula é um estudante universitário narcisista e cínico, que passa seus dias fazendo passeios solitários, encontrando-se com amigos, fumando maconha e viajando em um mundo de fantasia, povoado por super-heróis de histórias em quadrinhos, vilões e ícones da cultura popular, de Papai Noel a Jimi Hendrix. Ele assume múltiplas identidades ao longo do filme, incluindo Jesus Cristo, Batman, Tarzan, um pirata, uma estrela de cinema e um *hippie* chapado. Somos levados a compartilhar com o sentimento de desorientação de Lula diante de uma variedade estonteante de sons e imagens, muitos dos quais sem qualquer correspondência. Enquanto um avião se prepara para decolar, ouvimos o apito e o tremor do trem;

7 O título do filme *Meteorango Kid*, *herói intergalático* foi retirado de uma canção de Tuzé de Abreu, arranjador e músico que gravou com dezenas de estrelas da MPB, principalmente os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. A música de Tuzé de Abreu, “Meteorango Kid”, conta a história de um “herói intergalático” que comemora mil anos-luz de aventuras e desventuras com “glacê metálico no bolo espacial”. Embora não esteja na trilha sonora do filme, a mistura de aventura da era espacial e fantasia *hippie* da canção ressoa em Lula, com imaginação fértil e fragmentada.

pequenas pistolas de brinquedo produzem o som de tiros pesados; o som do vento forte acompanha uma cena de calma total.

Quando Lula volta às ruas de Salvador, ouvimos a lendária *performance* ao vivo em outubro de 1968 de “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, em que ele rebatia uma plateia de estudantes de esquerda que o vaiavam com um discurso improvisado sobre a importância da liberdade artística: “Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!”. A trilha sonora não diegética coincide com cenas de jovens algemados pela polícia a nos lembrar que 1969 marcou o início da fase mais repressiva do regime militar. Essa gravação ao vivo de um festival de música em outubro de 1968 foi uma referência fundamental para a contracultura brasileira, que não apenas rejeitou o regime autoritário e os modos tradicionais de comportamento, mas também ficou desiludida com a política revolucionária da esquerda nacionalista. A música de Veloso, baseada no *slogan* das revoltas estudantis de maio de 1968 em Paris, expressou a catarse de uma geração em busca de novos projetos de libertação.

Como *hippie* cabeludo em uma sociedade conservadora, Lula se destaca em público, como também chama a atenção de si de forma agressiva, principalmente em suas interações com as mulheres. Em um ônibus coletivo, ele se esfrega em uma mulher, que está claramente desconfortável com o odor corporal e o contato físico. Enquanto isso, duas garotas adolescentes na parte de trás do ônibus reparam o assédio e começam a fuxicar sobre ele – “olhe para o cabelo dele” – ao mesmo tempo repelidas e atraídas por essa novidade nas ruas de Salvador – o *hippie*. A cena termina com Lula enfiando um dedo em seu nariz, ostensivamente olhando para as garotas e, em seguida, lançando meleca na direção delas, o que provoca susto e nojo enquanto o motorista freia o ônibus.

Oliveira introduz aqui uma história paralela, desenvolvida em duas cenas curtas no início e no final do dia, envolvendo um jovem vampiro bastante grotesco que persegue moças nas ruas de Salvador. Como Ivana Bentes (2005, p. 126) nos lembra, os vampiros aparecem com certa frequência na cultura *underground* pós-tropicalista, como no filme *Nosferatu no Brasil* (1971), o Super-8 de Ivan Cardoso, e na música

“O vampiro”, de Jorge Mautner, depois gravada por Caetano Veloso. Enquanto o Nosferatu de Cardoso (interpretado pelo poeta tropicalista Torquato Neto) é um *hippie* carismático que consegue seduzir homens e mulheres, o vampiro desagradável de Oliveira é constantemente frustrado em suas tentativas de atacar vítimas em potencial. Na primeira cena, o adolescente vampiro persegue uma menina da escola e faz um esforço para mordê-la. Ao atacá-la, ele é perseguido por uma multidão, enquanto ele protesta que “não é um fracassado”. Mais tarde, depois de atacar por engano um homem, o vampiro foge para um lugar seguro, onde ele devora uma maçã encharcada de *ketchup* como uma espécie de gesto compensatório por sua incapacidade em cravar os dentes em um pescoço humano. Embora desconectada da história principal, a vinheta sobre o vampiro infeliz faz um paralelo com a angústia de Lula, que também se manifesta como agressão contra as mulheres.

Ao chegar à Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, Lula é abordado por colegas que o exortam a participar de um movimento de protesto contra estudantes que lutam para expulsar os estudantes reacionários, uma inversão do contexto real em que os estudantes de esquerda estavam sendo expulsos. Os estudantes, todos masculinos, estão envolvidos em um debate cada vez mais tumultuado, com troca de insultos homofóbicos, enquanto Lula senta e lê uma história em quadrinhos, totalmente desinteressado pelas disputas que tanto animam seus colegas. Em vez de um lugar de debate e aprendizado fundamentado, a universidade é representada como um espaço caótico de disputa masculina inconsequente. Ao fundo, ouve-se uma trilha sonora não diegética que toca “Na cadência do samba”, de Luiz Bandeira, música associada, na época, a um programa popular de futebol, sugerindo que o debate acalorado poderia ser reduzido a brigas entre os torcedores de times rivais (Pereira, 2014). Na parede está pendurada uma faixa que diz “Itapuã é o caminho”, referência a uma comunidade de pescadores então bucólica que se tornou um destino popular para os *hippies*. Essas referências sutis minam a seriedade do debate, representado como exercício pueril de bravata masculina com pouco significado político.

Lula sai da reunião e vagueia pelos corredores do porão da universidade. No fundo, ouvimos a gravação experimental “Objeto semi-iden-

tificado”, do disco *Gilberto Gil* (1969), gravado enquanto o tropicalista estava em prisão domiciliar em Salvador. Com letras surrealistas do poeta e *designer* gráfico Rogério Duarte e som experimentalista de Rogério Duprat, a música evoca uma corrente de ruminações existenciais e metafísicas, como nesta estrofe: “A morte, o casamento do feitiço com o feiticeiro. A morte é a única liberdade, a única herança deixada pelo Deus desconhecido, o encoberto, o objeto semi-identificado, o desobjeto, o Deus-objeto”. Movendo-se por um mundo de sonhos, distante dos conflitos políticos da universidade, Lula encontra uma cena bizarra com diversas figuras icônicas, incluindo um índio com um vestido de penas, um cangaceiro e Papai Noel, que cercam uma mulher prostrada. Com suas figuras díspares representando a indigenidade brasileira, a rebelião nordestina e a cultura de consumo cristã euro-americana, o cenário é visualmente excessivo. Absurda à primeira vista, a cena se torna perturbadora quando o cangaceiro agride a mulher, beliscando os seios, enquanto a figura do Papai Noel extrai um satélite de brinquedo entre suas pernas. É difícil discernir o significado da cena bizarra além de suas referências à cultura popular, à fantasia espacial, ao parto de um bebê e à agressão sexual na cabeça de Lula.

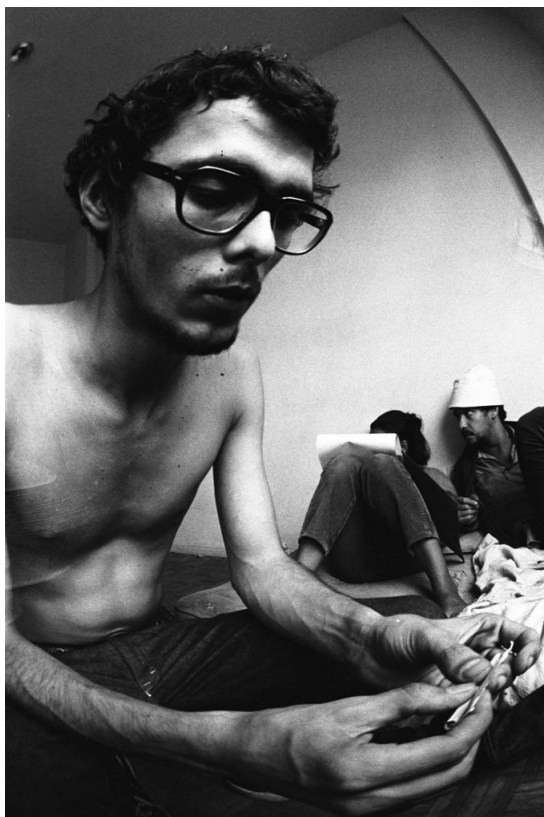
De volta ao centro da cidade, Lula para em uma farmácia para comprar xampu, o principal produto de higiene para os que se dedicam aos seus próprios cabelos, antes de visitar o escritório do produtor de cinema anteriormente mencionado. Na entrada, ele examina um cartaz publicitário de *Tarzan e as bananas de ouro*, um dos últimos lançamentos do produtor. Olhando para o cartaz, ele se imagina no *set* do filme, fazendo o papel de Tarzan, que salva Jane de dois exploradores nefastos que estavam atrás das bananas douradas. Seu devaneio só termina quando o produtor chega à entrada para levá-lo de volta ao seu escritório, onde ele lhe dá uma palestra sobre como obter sucesso no ramo cinematográfico. O produtor lhe oferece uma parte no filme em troca de uma contribuição de seu pai rico. Enquanto Lula olha e paquera a jovem secretária digitando na sala adjacente, o produtor fala sobre sua fórmula para o sucesso: “mulheres nuas, tiros, brigas, peito, bunda”. O produtor só está interessado em dinheiro, mas Lula não se mostra mais altivo com seus desejos de fama e gratificação sexual.

Na próxima cena, Lula encontra dois amigos, Caveirinha e Zé Veneno, que o apresentam a um terceiro na Avenida Carlos Gomes, em frente à lanchonete Rose's e à loja e estúdio de fotografia de Leão Rozemberg. No encontro há um constrangimento quando o terceiro, profundamente investido nos debates sectários do comunismo brasileiro, sussurra para Caveirinha, perguntando sobre as filiações políticas de Lula: "Chinês ou soviético?". Representando um desbundado cínico com um comportamento um tanto enlouquecido, Caveirinha responde com desprezo, informando ao infeliz comunista que Lula é "ex-direita alegre, esquerda radical, marxista, leninista, liberal, atualmente Lula, rótulo não identificado, funda a cuca, meu filho!". Enquanto o comunista enfurecido se afasta, Caveirinha, Lula e Zé Veneno o dispensam como chato e careta. Os três amigos logo cruzam a rua e param para tomar café em um bar de esquina. Para seu desgosto, outro conhecido, ironicamente chamado Kleber Rocha, entra no café e começa a se gabar de que "Glauber" – ou seja, Glauber Rocha – o convidou para trabalhar como assistente. Ele proclama "vou ficar famoso trabalhando com Glauber", enquanto seus três interlocutores zombam de seu entusiasmo e saem do café. Essas duas cenas sugerem que Lula e seus amigos mantêm uma atitude desapegada e irônica em relação aos debates políticos e culturais que animaram setores da *intelligentsia* esquerdista.

Os três amigos saem do café e descem a Ladeira de Santa Teresa ao som não diegético dos Novos Baianos. Um samba-rock acústico, "Se eu quiser eu compro flores", narra em primeira pessoa a experiência de assistir ao pouso na Lua pela televisão e, especialmente, as imagens impressionantes da Terra azul brilhante vista do espaço. Essa experiência provoca uma sensação feliz de maravilha e relatividade expressa na letra "Eu, eu, eu não me espanto/ com a Terra sendo/ a estrela de alguém". Contentes e descontraídos, os três amigos seguem numa onda afetiva de curtição. Caveirinha os convida para seu apartamento escassamente decorado, em um prédio modesto que lembra um "aparelho" usado pela luta clandestina. Eles se acomodam em um colchão e, pela primeira vez no filme, há um silêncio diegético total, enquanto Caveirinha cuidadosamente prepara um baseado com uma seriedade que contrasta com seu habitual comportamento doido. Após vários minutos

de trabalho dedicado, Caveirinha acende o baseado ao som não diegético de “Assim falou Zaratustra” (1896), de Richard Strauss, que ganhou fama renovada em 1968, quando Stanley Kubrick o usou para a sequência famosa do amanhecer do homem em *2001: uma odisseia no espaço*. No filme de Kubrick, a fanfarra dramática anuncia a invenção da tecnologia na forma de um osso usado como ferramenta e arma, colocando os humanos em um caminho que leva à invenção dos satélites. Em contraste, Oliveira apropriou-se da fanfarra de Strauss de maneira irônica para comemorar o início da roda de fumo, a mais típica atividade de lazer para os jovens contraculturais (Dunn, 2016, p. 120).

Figura 5 – O personagem Caveirinha em *Meteorango Kid* (1969), de André Luiz Oliveira



Fonte: fotograma do filme.

O momento de comunhão juvenil e de curtição rapidamente se dissipa quando Zé Veneno começa a experimentar ansiedade e paranoia induzidas pela maconha, o que o faz refletir sobre sua vida. Ele confidencia aos amigos que está perdido, Lula então o retruca dizendo: “Que está perdido, está perdido mesmo, não tem nada a perder”. Zé conta a seus amigos como ele foi expulso da escola por ativismo político, o que o deixou à margem da sociedade: “Dez anos sem estudar. Dez anos vagabundando por aí. Dez anos à margem”. Enquanto ele se preocupa com o desperdício de tempo e procura uma orientação, seus dois amigos dizem para ele calar a boca e ridicularizam seus medos em vez de consolá-lo. Usando a gíria dos desbundados, Caveirinha o repreende: “Corta esse papo diante do divino mato”. Em outras palavras, não há lugar para conversas sobre problemas do “mundo real” – incluindo ansiedades pessoais – durante o ritual quase religioso de fumar a erva sagrada.

Em um breve interlúdio, Lula entra em um mundo de fantasia induzido pela maconha. Ele está tomando café com seus pais em sua casa burguesa. Uma conversa insípida ocorre quando chega uma amiga familiar. Ela acaba de voltar da Europa, um sinal de privilégio para a elite baiana. Entediado com a conversa, Lula de repente se vira para o pai e o oferece um baseado: “Aceita uma maconhinha?”. Chocado e indignado, seu pai o chama de delinquente, enquanto sua mãe e a amiga começam a gritar. Lula corre para o quarto para vestir o traje do Batman, onde encontra seu amigo Duda, vestido como Robin, que está deprimido e apático demais para se juntar ao amigo em sua revolta contra a família e a sociedade. Em traje completo e ao som do tema do Batman, Lula volta a se vingar de seus pais em um ataque à família burguesa que ecoou no filme de Julio Bressane *Matou a família e foi ao cinema*, também de 1969.

Após o sonho de Lula, voltamos ao apartamento de Caveirinha. A viagem paranoica de Zé Veneno tem piorado e ele fica repetindo a frase “minha vida, meu futuro”, quando Caveirinha pergunta sarcasticamente: “O que você está esperando? A ascensão das classes desprestigiadas, beijar a princesa encantada ou achar a lâmpada maravilhosa?”. Em uma referência intertextual ao filme de Sganzerla, Lula declara:

“O bandido da luz vermelha já diz; quando não se pode fazer mais nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba”. Em vez de consolar o amigo, Caveirinha e Lula o provocam sem piedade, pois fingem procurar e capturar o “futuro” dele como se fosse um bichinho escapado. Fingindo pegá-lo em um pedaço de papel, Lula apresenta o “futuro” de Zé e o acende. Zé Veneno quer ir embora, mas seus dois amigos o impedem de chegar à porta. Lula saca uma arma e o entrega a Zé Veneno com um desafio de atirar. Quando ele se recusa, Lula pega a arma de volta e lhes ameaça: “Você quer entender, mas não há nada para entender; matar ou não matar é tudo a mesma coisa. É apenas uma questão de escolha”. Depois de ameaçar os dois amigos, ele atira em Caveirinha, pega seu frasco de xampu e começa a aplicá-lo no cabelo da vítima. Embora o desenlace violento seja apenas uma das fantasias de Lula, a cena é perturbadora quando o rito comunitário de compartilhar um baseado – romantizado pela contracultura como um ritual de camaradagem – se transforma em violência, ainda que imaginária.

Durante a cena, um samba dos Novos Baianos, “Colégio de Aplicação”, fornece uma trilha sonora não diegética, que capta a mistura de aventura utópica e niilismo existencial entre os jovens contraculturais:

*No céu azul, azul fumaça
Uma nova raça
Saindo dos prédios para as praças
Uma nova raça*

*No céu azul, azul fumaça
As palavras correm pelos pensamentos
No céu, azul, azul fumaça
A vida e a morte calçam igual*

*Uma geração em busca
Nem o bem, nem o mal
O próprio passo é a razão*

A estrofe de abertura evoca uma imagem de jovens – “uma nova raça” – deixando uma escola sob um céu azul e uma nuvem de fumaça

de maconha, energizada por uma onda de trocas verbais. A segunda estrofe se torna filosófica em suas reflexões sobre o *continuum* vida-morte, bem como a relatividade do bem e do mal. Tudo o que importa é a viagem existencial. Talvez mais do que qualquer outra cena marginal do cinema, a cena da maconha em *Meteorango Kid* capta a dupla expressão de curtição e horror, para lembrar a formulação de Fernão Ramos. O filme também nos lembra o lado violento e niilista da contracultura *hippie*, que contrasta com o estereótipo do “paz e amor”.

As duas cenas seguintes, as mais animadas do filme, apresentam as aventuras de Lula com mulheres jovens, ambas em conformidade com imagens de mulheres “modernas” e independentes numa época em que o feminismo emergia no Brasil urbano. Seguindo o malfadado círculo da maconha, Lula encontra uma amiga no centro de Salvador e corre para agarrá-la por trás, lembrando os ataques desajeitados do adolescente vampiro no início do filme. Embora inicialmente assustada, a amiga parece feliz em ver Lula e concorda em deixá-lo acompanhar em uma aventura. Jornalista local, ela está a caminho de uma remota vila de pescadores onde tinham sido avistados discos voadores, um assunto de grande interesse para Lula. Quando eles embarcam em um pequeno avião a hélice, Lula começa a flertar com a jornalista, usando sua câmera para tirar fotos dela e chamando-a de “maravilhosa” e “gostosa”, enquanto ela lhe implora que se comporte. Durante o voo curto, eles conversam e sorriem um para o outro, e ouvimos como trilha sonora não diegética a gravação de Fernando José de “Só nós dois é que sabemos”, um fado português que se tornou popular no Brasil depois que foi apresentado na telenovela *Antônio Maria* (TV Tupi), de 1968. A cena termina abruptamente, após uma entrevista estranhamente truncada com um grupo de pescadores negros e um estrangeiro ostensivamente *gay* que tinha vindo à Bahia para “estudar” os nativos⁸.

Após sua aventura com a jornalista, encontramos Lula com uma jovem bonita num passeio pela Baía de Todos os Santos em uma lancha,

8 O papel do estrangeiro foi interpretado pelo pintor baiano Carlos Bastos, uma das poucas celebridades locais abertamente *gays* de Salvador na época. A cena sugere que seu personagem, o Mr. Picard, veio para essa comunidade remota para ter relações sexuais com jovens negros.

enquanto se envolvem em uma batalha naval com um grupo de homens armados ao som da “Sugestão geral”, dos Novos Baianos. Vestida com uma minissaia de couro preto e usando tapa-olho, a companheira de Lula faz o tipo “pirata sexy”, que evocava imagens populares na mídia de jovens atraentes e elegantes que participavam de ações armadas, como assaltos a bancos e sequestros, em apoio à luta clandestina contra o regime. De acordo com Victoria Langland (2008, p. 309-310), o aparecimento de “[...] mulheres armadas e sexualmente provocantes”⁹ na mídia fazia parte de um fenômeno maior, em que “[...] a sexualidade das mulheres como questão política e as visões sexualizadas de mulheres militantes políticas se fundiam como uma só”¹⁰. Vale ressaltar que Lula está vestido com farda militar, em vez da camisa estampada amassada que ele usa durante parte do filme. Embora não sejam representados como revolucionários políticos, Lula e sua companheira pirata evocam a iconografia popular de rebelião juvenil, mesmo que estejam lutando para encontrar e recuperar um baú do tesouro.

Enquanto Lula despreza os costumes burgueses, a santidade da família e as regras de uma conservadora sociedade baiana, ele também mostra a arrogância associada ao seu *status* de homem branco heterossexual de classe média alta. Ao chegar à comunidade costeira com a jornalista, por exemplo, ele se dirige jovialmente ao grupo de pescadores negros como “macacada”, exibindo um tipo de racismo casual normalmente associado à elite branca brasileira. Com poucas exceções, Lula vê a maioria das mulheres com desdém, a menos que sejam objetos de desejo e conquista sexual, mesmo quando elas parecem compartilhar com ele um senso de camaradagem, como acontece com a jornalista. Seu comportamento contrasta com as noções recebidas sobre a transformação da masculinidade entre os jovens contraculturais. Em *The making of a counter culture* (1969), o primeiro livro sobre a contracultura internacional, Theodore Roszak (1969, p. 74) comentou sobre o “[...] cultivo de

9 “[...] armed and sexually provocative women”.

10 “[...] women's sexuality as a political issue and sexualized views of women political activists merged as one”.

uma suavidade feminina entre os homens”¹¹. Luiz Carlos Maciel (2001, p. 168), um intelectual orgânico da contracultura brasileira, lembra-se de usar o biquíni de sua esposa na praia como uma maneira de adotar “uma atitude unissex”, sinalizando sua adesão à “revolução comportamental” que dismantelaria os papéis tradicionais de gênero. Lula está em rebelião contra os códigos conservadores da família e da sociedade, mas exhibe atitudes sociais retrógradas em relação aos outros. Ele parece imune a essas incipientes transformações sociais tipicamente associadas à contracultura e afirma constantemente uma masculinidade tradicional baseada em agressão e competição.

Vemos isso mais claramente em seu relacionamento com Duda, um jovem efeminado que apareceu brevemente como um letárgico Robin na cena em que Lula sonha em matar seus pais vestido de Batman. No começo do “mais cruel dos dias”, enquanto Lula ainda se veste, ele lê uma nota que foi deixada em seu quarto, o que provoca uma gargalhada maníaca ao exclamar “morreu mesmo, é uma bicha doida”. Somente no final do filme descobrimos que Duda tinha se suicidado. Quando a tarde chega ao fim, Lula aparece na casa da família de Duda, onde circula o caixão, lembrando um episódio no passado recente em que tinha humilhado seu amigo em um encontro com duas mulheres na Cubana, uma lanchonete e sorveteria instalada no topo do Elevador Lacerda. Chamando a atenção para o jeito efeminado de Duda, Lula aplica batom no amigo e o força a dançar para envergonhá-lo. Não está claro se Oliveira pretendia criticar a homofobia entre jovens contraculturais nessa cena ou afirmar o caráter de Lula como um rebelde hipermasculino contra a sociedade.

Em suas memórias e entrevistas publicadas, Oliveira costuma enfatizar o caráter rebelde de Lula em relação à sociedade conservadora baiana. Referindo-se à cena em que Lula veste seu traje de Batman antes de atacar seus pais, Antonio Luiz Martins (2009, p. 110), que interpretou Lula no filme, argumenta que seu personagem estava “[...] frustrado com a homossexualidade apática de um Robin depressivo que permaneceu fiel ao sistema” em contraste com seu *alter ego* de um Batman em rebe-

11 “[...] cultivation of a feminine softness among its males”.

lião contra a sociedade. Nessa leitura do personagem, Lula reproduz atitudes em relação a gênero e sexualidade mais alinhadas com o que James Green (2012, p. 456) chamou de “masculinidade revolucionária”, defendida pelos participantes da luta armada contra o regime, em que a homossexualidade era um sinal de decadência e fraqueza burguesas.

Apesar de a contracultura celebrar a libertação sexual, *Meteorango Kid* nos lembra que a estigmatização da homossexualidade, o machismo e a subjugação das mulheres persistiram (Dunn, 2016, p. 182-183). Durante esta cena, Lula ouve a voz desencarnada de Duda vinda do túmulo, com uma velocidade diminuída, como resmungo:

É desnecessário a gente berrar para todo mundo que é impossível resistir à loucura. A gente não deve. Porque simplesmente eles não ouvem. E a gente não está louco. Vou sair daqui. Estou farto de tudo. Aonde não me possam ver. Nem ferir. Nem matar. Nem o sangue do meu corpo tirar. Eu não me suicidei, Lu. Eu fui abatido. Simplesmente abatido em combate. A fragilidade e a má consciência determinaram a minha morte e, de minha parte, não importava tentar sobreviver.

A mensagem de Duda do túmulo parece absolver Lula de qualquer responsabilidade pelo suicídio de seu amigo, apesar de suas provocações homofóbicas, citadas pelo morto como o momento em que tinha decidido se matar.

Sem sentir remorso, Lula deixa o velório para seduzir a irmã de Duda, que foi ligar para o carro fúnebre na casa de sua avó ao lado. Chegando a casa, Lula se aproxima da avó de Duda, que está rezando pelo neto falecido, e agarra seu pescoço, deixando-a incapacitada e inconsciente. Ao som de “Sabrá Dios”, um bolero mexicano na voz de Lucho Gatica, Lula seduz a irmã de Duda em uma sala cheia de velhos retratos fotográficos da família, produzindo uma cena de melodrama dessacralizadora, desprovida de sensualidade. Mais tarde, Lula volta ao velório para informar a seu amigo morto que ele “papou” sua irmã, enquanto descuidadamente deixa cair as cinzas do cigarro no caixão.

A essa altura, uma imagem de Lula emerge como um monstro sociopata que é movido exclusivamente pelo princípio do prazer e incapaz de ter empatia pelos outros.

A noite cai e Lula volta para casa ao som de “The empty boat”, de Caetano Veloso, uma canção com letra em inglês que ele compôs e gravou em 1969, enquanto estava na prisão domiciliar em Salvador, antes de sair do Brasil para o exílio londrino. O sentimento de oco geracional, descrito pelo jornalista Zuenir Ventura (2000, p. 41) como “vazio cultural” – causado pela derrota de projetos revolucionários, censura, repressão e exílio forçado de artistas e intelectuais –, foi difundido durante esse período de regime militar. A música de Veloso capta o sentimento de esgotamento após sua experiência na prisão, bem como um contexto mais amplo de desilusão e mal-estar:

From the stern to the bow

Oh, my boat is empty

Oh, my head is empty

From the nape to the brow

From the east to the west

Oh the stream is long

Yes, my dream is wrong

from the birth to the death.

Da popa a proa

Oh, meu barco está vazio

Oh, minha cabeça está vazia

Da nuca até a testa

Do leste para o oeste

Oh, o fluxo é longo

Sim, meu sonho está errado

do nascimento até a morte.

O lamento de Veloso sobre o vazio e a desorientação contrasta dramaticamente com a sequência visual, quando Lula é recebido por uma grande reunião de familiares e amigos, todos elegantemente vestidos, que foram comemorar seu aniversário na casa espaçosa de seus pais. Vemos os convidados aplaudindo e cantando “Parabéns pra você”, mas apenas ouvimos “The empty boat”. Atendidos por um garçom que oferece aperitivos, os celebrantes parecem ignorar a angústia de Lula, o que agrava ainda mais sua miséria e intensifica o senso de alienação em relação à sociedade burguesa da Bahia, da qual ele não consegue escapar (Ferreira, 2000, p. 160). O “mais cruel dos dias” termina com Lula caído em uma cadeira, irritado e confuso, enquanto amigos e parentes lhe dão tapas nas costas e sua mãe o sufoca com abraços e beijos.

Lula, o herói sem nenhum caráter

A sequência final principia onde o filme começou, com Lula em uma cruz para onde ele tinha subido, em uma ação inversa depois de descer de um coqueiro. No mesmo plano, agora em ação para frente, Lula pula da cruz e depois sobe no coqueiro como se quisesse abandonar o martírio autoimposto e satisfazer sua sede com água de coco (Martins, 2009). Essa cena parece sugerir que Lula completou um ciclo em sua jornada, mas funciona como um prelúdio para uma cena final distópica. Pelo espaço exterior estéril e angular de um edifício modernista, Lula perambula – solitário e sem rumo –, gesticulando loucamente com as mãos. Filmado em ângulo lateral e à distância, Lula parece desorientado e pequeno, como se estivesse perdido em um labirinto gigante de Escher. À medida que “The empty boat” entra em *fade*, um bipe estridente de um satélite fornece uma trilha sonora não diegética para a cena final, com Lula em plano *close* e fora de foco. Entrando em foco lentamente, Lula parece estar expressando uma forte opinião ou queixa, mas sua voz é abafada, deixando aparecer apenas o som estridente do bipe. Enquanto ele fala, uma legenda pisca várias vezes na tela, emoldurando seu rosto: “Procura-se vivo ou morto”. Na época, as autoridades brasileiras divulgaram esses tipos de anúncios para capturar militantes políticos marcados como “terroristas” pelo regime militar. O uso de Oliveira dessa frase bem conhecida nesse contexto aponta para o fato de que o regime e seus aliados conservadores também consideraram a contracultura como uma ameaça para a sociedade. No quadro final do filme, o rosto de Lula desaparece na escuridão e uma legenda final aparece com a frase “Curti adoidado”. A justaposição dessas duas frases, uma associada ao aparato punitivo do Estado militar e a outra ao desbunde, capta uma tensão central de uma geração que abraçou a contracultura durante um período do regime autoritário (Dias, 2017, p. 6).

Meteorango Kid também pode ser situado dentro de uma virada irônica e autocrítica na cultura brasileira ligada à Tropicália, um movimento que rejeitou as narrativas heroicas do nacionalismo revolucionário enquanto lançava um olhar crítico para as classes médias urbanas,

incluindo artistas e intelectuais que aderiram à contracultura. O personagem de Lula lembra “o herói sem nenhum caráter” da obra-prima modernista de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928), adaptada para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade em 1969, que reinterpreto o texto em relação ao contexto do final dos anos 1960 no Brasil (Johnson, 1995, p. 180). Ser “sem caráter” pode implicar uma qualidade amorfa, capaz de transformar-se, mas também significa alguém desprovido de ética pessoal e orientado puramente pelo interesse próprio. Tanto Lula quanto Macunaíma são figuras picarescas que assumem múltiplas identidades à medida que vão de uma aventura para outra, mas apenas o último personagem é guiado por um objetivo – a busca pela recuperação de um amuleto sagrado, o muiiraquitã, que simboliza o potencial da civilização tropical no Brasil. Em contrapartida, Lula anda sem rumo de uma aventura para outra, sem outro objetivo senão satisfazer seus próprios desejos lúdicos e sensuais. Nesse caminhar, ele desafia descaradamente as convenções sociais da sociedade conservadora baiana e ridiculariza as pretensões de artistas e estudantes de esquerda.

No entanto, como vimos, Lula também mantém algumas das atitudes sociais mais reacionárias relacionadas ao seu *status* de homem heterossexual, branco e burguês da época. Seu racismo casual, misoginia ostensiva e homofobia cruel contrastam com as políticas da libertação pessoal da contracultura, baseadas na superação de preconceitos sociais relativos à raça, ao gênero e à sexualidade. Na década de 1970, por exemplo, os modernos movimentos feministas e *gays* surgiram para desafiar os papéis conservadores de gênero, a masculinidade tradicional e a homofobia na sociedade brasileira. Assim, *Meteorango Kid* subverte alegremente os valores da família burguesa e as religiões de esquerda, mas, independentemente das intenções autorais de Oliveira, sua crítica mais radical se volta para a contracultura e suas limitações como um caminho para a transformação cultural e social.

Referências

- AVELLAR, J. C. “Tocar fogo neste apartamento”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1972. Caderno B, p. 2.
- AZEVEDO JÚNIOR, E. P. *Os heróis à margem: um estudo sobre a poética dos anti-heróis em Meteorango Kid – herói intergaláctico e superoutro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BENTES, I. Multitropicalism, cinematic-sensation and theoretical devices. In: BASUALDO, C. (org.) *Tropicália: a revolution in brazilian culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 99-130.
- CANUTO, R. *Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. (Encontros).
- CARVALHO, M. S. S. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2003.
- COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DIAS, R. M. “Procura-se Meteorango Kid vivo ou morto”: um mapa da resistência contracultural. *Ayvu: Revista de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 4-25, 2017.
- DUNN, C. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- DUNN, C. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- GALVÃO, L. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Ouvido musical).
- GREEN, J. N. “Who is the macho who wants to kill me?” Male homosexuality, revolutionary masculinity, and the brazilian armed struggle of the 1960s and 1970s.. *Hispanic American Historical Review*, Durham, v. 92, n. 3, p. 437-469, 2012.

HEISE, T. S.; TUDOR, A. Dangerous, divine, and marvelous? The legacy of the 1960s in the political cinema of Europe and Brazil. *The Sixties*, United States, v. 6, n. 1, p. 82-100, 2013.

JOHNSON, R. Cinema novo and Cannibalism: Macunaíma. In: JOHNSON, R.; STAM, R. (org.). *Brazilian Cinema*. 3. rd. New York: Columbia University Press, 1995. p. 178-190.

LANGLAND, V. Birth control pills and molotov cocktails: reading sex and revolution in 1968 Brazil. In: JOSEPH, G. M.; SPENSER, D. (org.). *In from the cold: Latin America's new encounter with the Cold War*. Durham: Duke University Press, 2008. p. 308-349.

MACIEL, L C. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

MARTINS, A. L. *Mágicas mentiras*. Salvador: Vento Leste, 2009.

OLIVEIRA, A. L. Entrevista com André Luiz Oliveira: parte 2: Meteorango Kid e a contracultura. Entrevistador: Gabriel Carneiro. *Revista Zingu!*, São Paulo, n. 33, 2009. Cinema Paulista.

OLIVEIRA, A. L. *Louco por cinema: arte é pouco para um coração ardente*. Brasília, DF: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1997.

PEREIRA, E. S. *Imagens à margem: Cinema Marginal e contracultura na Bahia (1968-1972)*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

PINHO, P. S. *Mama Africa: reinventing blackness in Bahia*. Durham: Duke University Press, 2010.

RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROCHA, G. Udigrudi: uma velha novidade. *Arte em revista*, São Paulo, ano 3, n. 5, p. 80-81, 1981.

ROSZAK, T. *The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Berkeley: Anchor Books, 1969.

SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Senac, 1999.

SGANZERLA, R. *Encontros*. Organização: Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. (Encontros, a arte da entrevista).

STAM, R. On the margins: Brazilian avant-garde cinema. In: JOHNSON, R.; STAM, R. (org.). *Brazilian Cinema*. 3. rd. New York: Columbia University Press, 1995. p. 306-327.

STAM, R. Palimpsestic aesthetics: a meditation on hybridity and garbage. In: JOSEPH, M.; FINK, J. N. (org.). *Performing hybridity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 59-78.

STAM, R. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Durham: Duke University Press, 1997.

VENTURA, Z. Vazio cultural. In: GASPARI, E.; VENTURA, Z.; HOLLANDA, H. B. (org.). *70/80: cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 40-51.

XAVIER, I. *Allegories of underdevelopment: aesthetics and politics in modern Brazilian cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Alice, Lin e Katazan no país das mil novilhas o superoitismo de invenção de Edgard Navarro

MARIA DO SOCORRO SILVA CARVALHO

Eram os anos 70, os fabulosos.
(Domingos Oliveira, 2014)

A década de 1970 tem ocupado espaços crescentes nos debates contemporâneos em torno da arte e da cultura no Brasil. São memórias, biografias, ficções e documentários lançados em livros, revistas, filmes, programas de televisão sobre acontecimentos e personagens marcantes desses anos fabulosos, conforme a definição do cineasta Domingos Oliveira (2014) em sua autobiografia. Essa produção destaca-se por mostrar a riqueza do pensamento – sobretudo em relação à liberação de comportamento de um segmento social, especialmente jovens de classe média urbana, que promove uma pequena revolução contracultural no país – sob os “anos de chumbo” da Ditadura Militar (1964-1985).

Com essa redescoberta, novas gerações do século XXI podem conhecer melhor os anos 1970 a partir do contato direto com os principais produtores de sua história artístico-cultural: os poetas Torquato Neto, Waly Salomão, Paulo Leminski e o coletivo de poesia Nuvem Cigana; o artista plástico Hélio Oiticica; os músicos Raul Seixas e o mutante

Arnaldo Baptista; os realizadores do cinema experimental da Boca do Lixo; a trupe do grupo teatral Chão de Estrelas e os Dzi Croquettes; e ainda os jornais *O Pasquim*, *Lampião da Esquina*, entre tantos outros exemplos possíveis de serem lembrados aqui.

Na Bahia, pode-se destacar três livros importantes para a compreensão desse momento, que compõe o cenário da filmografia de Edgard Navarro a ser discutido neste texto: as memórias romaneadas de Beto Hoisel (2003), em *Naquele tempo, em Arembepe*; o volume compilado por Armindo Bião (2013) das 22 edições do *Verbo encantado* – “[...] o jornal alternativo que registrou, com inovação e criatividade, as transformações de comportamento na Salvador dos anos 1970”, como se afirma na capa da publicação; e os diversos relatos de pessoas que viveram a época, principalmente em Salvador, reunidos por Luiz Afonso e Sérgio Siqueira (2017) em *Anos 70 Bahia*. Além desses textos, deve-se citar o documentário *Filhos de João: o admirável mundo novo baiano* (2009), feito sob a direção de Henrique Dantas, que revela o universo estético e filosófico do grupo Novos Baianos, cujo estilo de vida comunitário é uma espécie de síntese das utopias dessa geração do “desbunde” dos anos 1970.

O “Gran Cine Asta”

O cinema é a minha religião.
(Edgard Navarro, 2010)

Edgard Navarro entra na década de 1970 aos 20 anos de idade. Nascido em outubro de 1949, forma-se em Engenharia Civil e, mais tarde, em Artes Cênicas, ambos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em diversas entrevistas disponíveis na internet, Edgard Navarro conta sua história familiar de menino solitário, filho de classe média, vivendo em Salvador, órfão de mãe aos 13 anos, reprimido pelo pai, mas incentivado por ele a estudar, ler romances e tocar piano. Nessas conversas, ele sempre menciona suas dificuldades emocionais, sensibilidade, relação com drogas, referências artísticas, bem como certo misticismo que envolve seus processos criativos. Esses temas autobiográficos estão pre-

sentes nos filmes que realiza em sua já longa carreira, que conta com vários filmes de curta-metragem, com destaque para aqueles rodados em Super-8, alguns de média metragem – como *Superoutro* (1989), sua obra referencial – e seus três longas-metragens: *Eu me lembro* (2005), *O homem que não dormia* (2012) e *Abaixo a gravidade* (2017).

Ao referir sua própria história como ficção, em especial no seu primeiro longa-metragem, *Eu me lembro*, o realizador cita também o importante ciclo de cinema Super-8 na Bahia dos anos 1970 (Cruz, 2005). Assim, como se fosse um prolongamento de suas narrativas, Edgard Navarro, juntamente com Fernando Bélens, Pola Ribeiro e José Araripe Jr., formaram um núcleo superoitista, conhecido como Grupo Lumbra, responsável por uma significativa produção de filmes marcada pela experimentação.

Em 1976, depois de comprar uma câmera Super-8, Edgard Navarro inicia-se como cineasta, experimentando as possibilidades estéticas desse formato com os curtas-metragens *Alice no país das mil novilhas* (1976), *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978). Tratados hoje como uma “trilogia freudiana”, esses filmes artesanais ganharam espaços de exibição nas célebres jornadas brasileiras de curta-metragem, mais conhecidas como as Jornadas de Cinema da Bahia, ocorridas em Salvador a partir de 1972 (Melo, 2009). Em 1979, filma *Lin e Katazan*, curta-metragem de cinco minutos de duração, também em Super-8, que terá outra versão em 1985, de sete minutos, agora filmada em 35 mm. Com esse “filme zen”, conforme sua própria definição, ele rompe com a experimentação anárquica, transgressora e escatológica que caracteriza os filmes anteriores, para tematizar mais explicitamente a liberdade individual como resistência à opressão. Estar vivo deveria significar ser livre, logo era preferível morrer a viver sem liberdade, como propõe o personagem Lin.

Nessas experiências formadoras no superoitismo, delinea-se a estética do cinema de Edgard Navarro, marcado por invenção e ousadia, vivido com intensidade em seu processo de criação próximo à vida. Ou seja, o experimental como profecia de um cinema de olhos e ouvidos livres, cinema poema, antena, estética da luz. As realizações do jovem cineasta – ou do “Gran Cine Asta”, conforme os créditos dos seus três primeiros filmes – estavam, portanto, sintonizadas com o conceito de

“cinema de invenção”, isto é, “[...] um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável”, segundo a concepção de Jairo Ferreira (1986, p. 27).

Neste recorte da vertente experimental do superoitismo baiano, busca-se entendê-lo na tensão entre a repressão política e o pensamento libertário da contracultura, que movia esse grupo de estudantes universitários naquele período. Além dos filmes, o processo criativo se dava em várias frentes do campo cinematográfico – nas entidades de classe; nos diversos festivais e mostras, locais ou nacionais, com destaque para as Jornadas de Cinema da Bahia; nos manifestos, nas pichações, nas intervenções públicas; e nos diálogos com superoitistas de várias cidades do país.

Segundo Rubens Machado Jr. (2011), pesquisador e curador que se dedicou ao estudo do cinema Super-8 experimental dos anos 1970, de modo geral, no Brasil, essa filmografia encontra-se mal mapeada e com grandes dificuldades de acesso aos filmes, embora ela seja enorme se comparada ao vídeo ou às bitolas de 16 mm e 35 mm. Produção raramente vista desde então, uma vez que foi, por seu turno, muito pouco assistida, limitando-se a sessões alternativas e festivais, mas, sobretudo, não difundida nem pelo público cinéfilo nem por especialistas e pesquisadores. O pesquisador lembra que nem os mais vistos Super-8 de Edgard Navarro ou de Hélio Oiticica – os dois nomes mais expressivos desse grande conjunto de filmes – tiveram, em décadas, alguma página de análise¹.

A partir dos cerca de 180 títulos remasterizados em projeto do Itaú Cultural, praticamente inacessíveis desde os anos 1970, fez-se uma mostra, entre 2001 e 2003 em São Paulo – *Marginália 70: o experimentalismo no*

¹ No levantamento dessa produção experimental superoitista, realizada por Rubens Machado Jr. em 2001, foram vistos mais de 450 filmes, dos quase 700 levantados, com 237 realizadores envolvidos (um terço destes sendo artistas plásticos) de 21 cidades (Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Santos, Rio de Janeiro, Goiânia, Belo Horizonte, Governador Valadares, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Caruaru, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, São Luís e Manaus).

Super-8 brasileiro –, que, em seguida, percorreu várias cidades no país e no exterior. Entre os 78 realizadores resgatados, figuram os superoitistas ligados ao movimento baiano – Edgard Navarro, Fernando Bélen, Pola Ribeiro, Paulo Barata, Ana Nossa, Robinson Roberto, José Umberto Dias, José Araripe Jr., José Agrippino de Paula, Mário Cravo Neto e Chico Liberato –, ao lado de nomes como os de Jomard Muniz de Britto, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, Torquato Neto, Sérgio Péo, Geneton Moraes Neto, Jairo Ferreira, Cláudio Tozzi, Nelson Leirner, Marcos Sergipe, Iole de Freitas, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Flávio de Souza, entre outros.

Se, nessa busca de Rubens Machado Jr., o nome de Edgard Navarro se destaca ao lado de Hélio Oiticica como os superoitistas mais vistos entre os quase 80 catalogados, o artigo de Bernardo Oliveira, “Navarro e outros super-heróis”, para a revista *Contracampo*, que trata da presença do diretor baiano na Mostra de Cinema do Rio em outubro de 2001, nos dá outra visão do esquecimento em relação ao cinema Super-8 no Brasil: “Procure o nome de Edgard Navarro nas enciclopédias, livros e revistas especializadas em cinema de todo Brasil. [...] Achou? Não? Como não?!”. O crítico carioca continua o texto propondo que se procure o nome de Edgard Navarro na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (ao menos em sua primeira edição, de 2000), no excelente *Cinema de invenção*, de Jairo Ferreira (1986), ou em outras publicações sobre o Cinema Marginal – “e encontrará duas ou três ocorrências tímidas, que absolutamente não dão conta da potência criativa do diretor” (Oliveira, 2001).

A riqueza da expressão fílmica superoitista – em particular a de Edgard Navarro –, paralelamente ao seu amplo desconhecimento no campo cinematográfico brasileiro, como afirmado por Rubens Machado Jr. e Bernardo Oliveira, evidencia a importância de estudos em torno do cinema Super-8 na Bahia dos anos 1970-1980, para revelar dimensões inexploradas dessa filmografia. Nessa perspectiva, pretende-se aqui contribuir para esse debate a partir de três realizações já citadas do “Gran Cine Asta” Edgard Navarro: *Alice no país das mil novilhas* e as duas versões de *Lin e Katazan*.

Alice e os cogumelos da Fazenda Modelo

Alice come cogumelo e tem uma viagem lisérgica.
(Edgard Navarro, 2015, p. 3)

O país das mil novilhas da Alice de Edgard Navarro – inspirado no clássico *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (2014), com texto original escrito em 1865, e na alegórica novela pecuária *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque (1974) – é o cenário para o filme oral da trilogia freudiana², já que a menina sonha depois de comer um cogumelo que havia florescido no estrume do gado. Guiada por um homem negro, que ocupa o lugar da Lagarta fumante do país das maravilhas, a Alice do país das mil novilhas vaga num mundo delirante habitado por uma duquesa maluca, uma falsa tartaruga, um gato, entre outros personagens de Carroll, além de bois zebus da fazenda de Chico Buarque e outras fantasias do realizador, aproximando-se da experiência alucinógena, tão cara à década de 1970.

Contando em entrevista sobre a compra de sua primeira câmera Super-8, Edgard Navarro (2015) lembra que quase não dormiu naquela noite, pensando no filme que faria. Ao eleger Lewis Carroll e Chico Buarque como parceiros de seu primeiro filme, surge o título *Alice no país das mil novilhas*. “Como seria esse filme? Que pontos de contato havia entre a personagem do livro infantil e aquele ‘ser’, que seria meu *alter ego*?”, pergunta o realizador, afirmando que a Alice do filme seria uma autoprojeção, pois, de certa forma, ele também perderia ali sua virgindade – “Alice come cogumelo e tem uma viagem lisérgica. Eu estava muito mobilizado naquele fato de ter experiência alucinógena com a maconha e pensando nessa perda de virgindade através dessa experiência”.

Talvez as dificuldades de produção desse cinema de invenção do jovem aspirante a cineasta, bem como a falta de maiores recursos técnicos do Super-8 para mostrar a extraordinária história de Alice, tenham contribuído para algumas imprecisões na construção do filme.

2 *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978) seriam, respectivamente, o filme anal e o filme fálico dessa trilogia.

Mas, ao mesmo tempo, a ambiguidade da narrativa confere a ele certo tom de mistério que o espectador é instigado a decifrar – quem são aquelas personagens estranhas; o que vem do texto de Lewis Carroll e o que é tomado da novela de Chico Buarque; como ligar o clássico da literatura inglesa e uma alegórica “novela pecuária” contemporânea brasileira num Super-8; em que medida a trilha sonora da época atua como personagem-narrador; e, por fim, o que traz o realizador de sua experiência, sendo ele um dos personagens e também narrador do filme?

Com 20 minutos de duração, *Alice* é uma paródia sobre crescimento e perda da ingenuidade, “[...] uma produção criativa e divertida que provocou um efeito muito grande no meu espírito”, segundo relato de Edgard Navarro (2009). Alice inicia sua jornada no país das mil novilhas ao seguir um cachorro branco no jardim onde lia o livro *Alice no país das maravilhas* ao lado da irmã mais velha. Ela cai num buraco de uma árvore, aterrissando no pasto da Fazenda Modelo, o país das mil novilhas. Logo, Alice encontra a Lagarta fumante, que lhe oferece o cogumelo. Sob o som psicodélico da banda Pink Floyd, nota-se a mudança da expressão corporal da menina, que passa a ver a paisagem à sua volta de outro modo, parecendo descobrir um novo mundo.

Figura 1 – Cena do curta-metragem *Alice no país das mil novilhas* (1976), de Edgard Navarro



Fonte: fotograma do filme.

Em sua viagem, Alice parece estar em vários lugares simultaneamente – numa praça onde há alguns brinquedos de parques de diversão; admirando um pôr-do-sol na praia; em um grande casarão que tanto pode ser uma ruína como um prédio em construção. Os personagens que ocupam esses lugares são mostrados como *hippies*, os “malucos” daquele tempo, com suas roupas diferentes e coloridas, cabelos longos, sempre com os corpos provocadores em movimento. O diretor aparece vestido de mulher e trocando a roupa feminina para um terno preto com gravata vermelha e chapéu, ao som da canção “Retiros espirituais” (1975), de Gilberto Gil. Além de Pink Floyd e Gil, também The Beatles, Caetano Veloso e Milton Nascimento emprestam suas canções para ajudar a narrar o delírio da Alice de Edgard Navarro. A câmera lenta, imagens e áudios distorcidos, montagem fragmentada, alternando bruscamente os ritmos do filme, dão ao curta-metragem o tom libertário da contracultura pretendido pelo realizador.

Na parte final da aventura psicodélico-alucinógena de Alice, quando, em imagens aceleradas, reaparecem os diversos personagens encontrados por ela, surge um personagem novo, um senhor de cabelos brancos, dando cambalhotas sob a voz *off* do diretor: “O senhor está velho, meu pai. Com o cabelinho todo branco e ainda dando tantas cambalhotas. O senhor acha isso direito? Seja franco?”. Uma voz distorcida, parecendo vir de lembranças antigas, responde: “Na minha mocidade, eu não fazia nada disso, com medo de perder o meu miolo. Mas agora, que eu já sei que não tenho nenhum juízo, eu viro e me reviro, pior que um repolho”.

O uso que Edgard Navarro faz de imagens do seu pai, com sua voz de narrador citando o poema “Você é velho, pai William”, recitado por Alice a pedido da Lagarta em *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (Carroll, 2014, p. 63-64), ganhará maior significado autoral quando elas reaparecerem mais uma vez na sequência final de *Eu me lembro*³. Marcado pelo tom autobiográfico, o filme conta a história de Guiga – espécie de *alter ego* do diretor – desde sua primeira infância, nos anos 1950, até a

3 *Eu me lembro* teve sua primeira exibição pública no 38º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2005), no qual recebeu sete prêmios: Melhor Filme, Direção, Atriz (Arly Arnaud), Ator Coadjuvante (Fernando Neves), Atriz Coadjuvante (Walderez Freitas), Roteiro e o Prêmio da Crítica.

fase adulta. Nessas memórias, Edgard Navarro recria sua juventude em plena Ditadura Militar, mostrando conflitos familiares – o filho que se rebela contra a autoridade do pai – e o clima de insegurança e medo, com amigos presos, desaparecidos e mortos na luta armada, ao tempo em que experimentava a cinefilia, as drogas e a vida em comunidade. É nesse momento de crise que Guiga/Edgard Navarro decide iniciar-se na realização de filmes, comprando uma câmera Super-8, justamente aquela que filmará *Alice no país das mil novilhas*.

***Lin e Katazan* (Edgard Navarro & Chico Buarque)**

Eu tinha lido esse livro e ele tinha me impressionado muito com sua metáfora daquelas vacas, daqueles bois, daqueles generais, daquele rebanho que era criado para dar lucro para a fazenda e tinha de ser muito bem conduzido e comportado.
(Edgard Navarro, 2015, p. 3)

Lin e Katazan é um filme “duplo”, isto é, realizado em duas versões – a primeira, um Super-8 de 1979, e a segunda, rodada em 35 mm seis anos depois. Esboçando um “[...] retrato do Brasil dos generais e o país dos ‘yogins’” (Navarro, 2012), os dois curtas-metragens compõem-se a partir de um fragmento do livro *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque – uma alegoria do país na primeira década do regime militar, pontuada por traços da contracultura que lhe fazia resistência. Na novela, Lin é um novilho, um dos jovens “formandos” da Fazenda Modelo, lugar muito parecido com o Brasil dos generais presidentes dos anos 1970, enquanto Katazan é um dos quatro agentes de confiança do general comandante que exercia com mão de ferro o poder central.

Na adaptação de Edgard Navarro (talvez seja mais correto falar em inspiração extraída do texto), Lin é um operário da construção civil e Katazan, o capataz, responsável pela administração da obra. O cineasta usa 50 linhas do capítulo XIII (“Os formandos”) do livro de Chico Buarque para apresentar sua leitura da relação oprimido/opressor existente entre Lin e Katazan. Sobre imagens diferentes em cada uma das duas versões

filmicas, a história de Lin e Katazan é narrada pela voz *over* do diretor, usando literalmente as 50 linhas do texto da novela, citado a seguir:

[...] sim, havia também os meninos que se mantinham aparentemente alheios ao movimento da Fazenda. Era o caso de Lin. Não que se manifestasse abertamente contra alguma coisa, isso não, até que acatava as instruções e comia na hora certa. Mas, nas horas vagas, Lin gostava dos seus cachos. Gostava de se cheirar as axilas, estalar as juntas, lavar as intimidades. Levava tempos compenetrado, examinando cada detalhe do próprio corpo, parafusando o umbigo, achando graça nas mamilas, estudando o urbanismo das veias. Percorrendo as veias atingiu o coração e começou a compreender as pulsações todas. As vibrações. Talvez, por algum motivo, desgostoso das coisas em volta, Lin foi ficando todo para dentro. E foi ficando para longe, como que num oriente, como num tempo remoto, como um avô sábio [...]. Já controlava de tal modo o coração que este nunca iria parar. Circulava pelas próprias artérias e chegou a explorar os nervos que levam ao cérebro. Daí poderia arbitrar a intenção de cada glândula, cada célula. Respirava com consciência. Com o pensamento poderia suspender a digestão agora, por exemplo. Mas Lin não praticava seus conhecimentos. Apenas conhecia, e sempre mais. Com isso se sentia forte, livre, dono de si, talvez até feliz. Foi o que alertou a vigilância de Katazan. Sem se explicar por que, Katazan não gostava da postura de Lin. Não sabia por que, mas implicava com aquele jeito assim. Então fazia-o trabalhar, e trabalhar puxado, do que Lin não se queixava por dominar os músculos. Suspendeu-lhe a ração, do que o organismo de Lin também não se ressentiu, posto que, àquela altura, já estava educado para tudo. Sem que [o general] soubesse, Katazan começou a maltratar Lin. E Lin suportava tudo com uma serenidade que mais e mais irritava Katazan. Porque Katazan já não fazia outra coisa senão perseguir Lin. E como Lin não dava mostras de se sentir perseguido, Katazan passou a se imaginar prisioneiro, em vez de vice-versa.

Afinal Katazan era ou não era o superior? Dentro do sistema vigente, Katazan era autoridade. Mas parecia que Lin inventara outro sistema. Um sistema metabólico que, cá pra nós, não valia nada, que só contava dentro da cabeça dele, que Katazan não compreendia e nem tinha nada que parar para pensar e se preocupar. Mas Katazan sabia que Lin inventara outro sistema. E naquele sistema idiota talvez Lin pensasse que era superior a Katazan. Talvez nem existisse Katazan naquele sistema absurdo. E Katazan não aguentava mais aquilo. E matou Lin (Buarque, 1975, p. 102-103).

No primeiro filme, Lin é interpretado por um ator bastante parecido com o realizador, que então descobria a prática da meditação oriental. Desse modo, o texto de Chico Buarque servia para Edgard Navarro falar de si, de como tentava escapar do regime de opressão e censura vivido no país por meio do autoconhecimento, pela expansão da mente não mais apenas através do cogumelo alucinógeno, mas ampliada agora por experiências corporais.

Figura 2 – Cena da primeira versão do curta-metragem *Lin e Katazan* (1979), de Edgard Navarro



Fonte: fotograma do filme.

No filme seguinte, produzido em 1985, as mesmas 50 linhas do texto de Chico Buarque, novamente narradas pela voz *over* do diretor, trazem outro Lin, que, continuando a experimentar os prazeres e limites do seu corpo, é agora um homem negro, mais explicitamente mostrado como operário da indústria da construção civil e pobre morador do subúrbio de uma cidade que se apresenta como um grande canteiro de obras.

Figura 3 – Cena da segunda versão do curta-metragem *Lin e Katazan* (1985), de Edgard Navarro



Fonte: fotograma do filme.

Embora Edgard Navarro afirme não haver propósito nas diferenças entre os dois filmes, na passagem de um ao outro, Lin deixa de ser um observador da consciência individual, autorreferente, para se tornar representação coletiva, podendo significar que as maiores vítimas da opressão não eram exatamente artistas e intelectuais, mas, sim, a maioria negra, em geral pobre, da população. Na segunda versão do filme, realizada então no processo de redemocratização do país, a resistência pacífica – mas não passiva – ganha outros contornos, trazendo novos elementos a serem enfrentados. Além das questões étnico-raciais trazidas pelo Lin negro, o filme apontava para a opressão do capital sobre o trabalho na sociedade industrializada e também sobre a natureza, introduzindo com isso o tema da ecologia, que começava a ser debatido no país.

Talvez possamos pensar que nessa retomada de *Lin e Katazan*⁴, já no final do regime militar, Edgard Navarro teria ampliado seu olhar para questões sociais, sobretudo se lembrarmos que pouco antes, entre 1982 e 1984, ele realizou *Porta de fogo* (1984), filme também inspirado em um livro, *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack de Miranda (1987), publicado em 1980. *Porta de fogo* é um curta-metragem em homenagem ao guerrilheiro Carlos Lamarca, bem como a Antônio Conselheiro, a Lampião e ao cineasta Glauber Rocha. Ao falar desse filme, Edgard Navarro (2012) menciona certa dívida para com o cinema politicamente engajado ou um quase pedido de desculpas à imagem de Lampião, de quem ele tinha debochado com o título do seu segundo Super-8, *O rei do cagaço*.

Ainda que as duas versões de *Lin e Katazan* discutam a questão da liberdade por meio da relação com o corpo, partindo do mesmo texto, da mesma forma narrativa, da mesma música, de locações parecidas, mantendo proximidade nos enquadramentos e na duração dos planos, ao construir imagens diferentes de *Lin e Katazan*, Edgard Navarro, sem ter tido intenções explícitas, como afirma, altera significativamente os sentidos do filme. E se o Super-8 resulta em um tipo de filme “conceitual” (um quase ensaio sobre o valor da liberdade individual?), bastante ligado ao pensamento da contracultura, o 35 mm seria um filme “figurativo” (uma quase narrativa sobre o valor da liberdade coletiva?), apontando para o nosso passado escravocrata⁵.

4 A referência à ideia de retomada é no sentido da tipologia da repetição de Umberto Eco (1984), já que Edgard Navarro (2015) afirma ter refilmado *Lin e Katazan* por ter contado com recursos vindos de um concurso e pelo “sucesso” da primeira versão, premiada em dois festivais. Assim, a partir de Eco, o segundo *Lin e Katazan* pode ser visto como uma “retomada de sucesso”, o que é curioso, tratando-se da filmografia experimental de Edgard Navarro.

5 A escolha de um Lin negro pode ser vista também como citação – ou até homenagem – ao filme *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul, ganhador do prêmio de Melhor Filme na Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 1977, ano em que Edgard Navarro apresentava o seu filme mais polêmico, *O rei do cagaço*, o “filme anal” de sua trilogia freudiana. Tratado hoje como o iniciador de um “cinema negro” brasileiro, *Alma no olho*, curta-metragem de 12 minutos e filmado em 35 mm, é uma metáfora sobre a escravidão e a busca da liberdade construída a partir de uma bela *performance* corporal do próprio Bulbul.

Na sequência final de ambos os filmes, vemos Katazan empurrar Lin do alto dos prédios em construção. Lin poderia ter evitado a queda, mas preferiu deixar-se matar, como gesto radical de liberdade. Na criação dessas imagens, *Lin e Katazan* é também um importante ensaio para a futura construção do emblemático personagem Superoutro – um “doido varrido”, homem marginalizado de alma livre, cujo dever autoimposto era voar –, que, de certo modo, sintetiza o pensamento cinematográfico de Edgard Navarro.

Um cinema da contracultura contra as ditaduras

*Com a pouca idade que tínhamos, nós sentíamos
que fazíamos parte de alguma coisa que era contra,
e queríamos ser contra, queríamos denunciar a
nudez do rei, queríamos botar o dedo na ferida.*
(Edgard Navarro, 2007)

Se, como lembra Rubens Machado Jr. (2013, p. 44), uma característica particular da produção superoitista brasileira foi a de “[...] entrelaçar artistas, poetas e irrequietos cineastas iniciantes”, que estavam quase sempre em conflito com os realizadores de outros formatos. Havia então acirradas disputas entre as diversas concepções de cinema, como se pode observar na documentação sobre as Jornadas de Cinema da Bahia, a exemplo do *Manifesto encontrado num copo*⁶ na edição de 1978. Em dezesseis itens, numerados de I a XVI, esse manifesto propõe uma poética para o cinema experimental em Super-8, que, entre outros pontos, postulava:

I – Por filmes independentes, feitos e assistidos por pessoas físicas; II – Aos filmes de 70 mm da grande indústria, contrapomos o Super-8. Se introduzirem o 140, respondemos com o Hiper-14; III – Por um cinema popular. Até agora,

6 Consulta realizada no Setor de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

os proletários só têm operado os projetores; por que não as câmeras? [...] V – Por um cinema feito aqui e agora, seja onde e quando for. O Regional e o Universal são a cara e a coroa de uma moeda falsa; [...] XV – Não temer o lugar-comum. O lugar-comum é a praça pública. Convém passar lá de vez em quando; XVI – Hollywood, com ou sem filtro, dá câncer (Manifesto [...], 1978).

O item VII, “As idades do Homem”, é mais explícito no embate do Super-8 com os realizadores das outras duas bitolas – 16 mm e 35 mm –, mesmo entre aqueles do campo cinematográfico alternativo ao chamado cinema de mercado:

Aos 8, infância: tudo colorido, mutante e sem fronteiras; o mundo é vertiginoso como um carrossel, ou um carnaval.

Aos 16, adolescência: conhecer o negativo do positivo. Saber o peso das coisas e o preço da vida; o mundo ficou mais nítido, menos belo. Época de Galileu, um cientista olhando as estrelas.

Aos 35, maturidades: arrisca-se menos (melhor é não ganhar do que perder); a sala importa mais do que a tela. Diariamente ganhar do que perder; a sala importa mais do que a tela. Diariamente (Manifesto [...], 1978).

Na vertigem desejada pelo Super-8, ainda sem o medo das perdas que rondam o cinema comprometido com resultados, sobretudo de bilheteria, constituía-se, portanto, o superoitismo irreverente de Edgard Navarro. Sob os eflúvios da contracultura, que tratava as drogas e a loucura como estados de consciência expandida, “antídotos” à “racionalidade louca” de nossa sociedade (Roszak, 1971), Edgard Navarro oferecia o cogumelo a sua Alice – “a bênção pedida aos céus”, como diz o narrador do filme, na voz do diretor.

As drogas alucinógenas – como o cogumelo que brotava do estrume das vacas do país das mil novilhas –, aquelas que as culturas tradicionais

consideraram sagradas, foram as mais prestigiadas pela contracultura. Segundo o filósofo Luiz Carlos Maciel (2007), figura-chave dessa reflexão no Brasil, drogas como peyote, *ayahuasca* e LSD abrem caminhos para que o indivíduo possa se transformar, abandonando os medos e reestruturando a mente e a vida, de modo saudável, simples e direto, como sugere Edgard Navarro em *Alice no país das mil novilhas*.

Embora “ensopado dessa sopa contracultural”, conforme relata Edgard Navarro (2007), deve-se lembrar que esse cinema se fazia em um período de grande atividade de censura no país, quando centenas de produções artístico-culturais – filmes, livros, peças de teatro, músicas, cartazes, *jingles* – eram proibidas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas⁷. E as Jornadas de Cinema da Bahia, o principal palco do superoitismo navarreano, estiveram sempre na mira dos censores, sendo *Alice no país das mil novilhas* inicialmente censurado por “apologia às drogas”.

“Me interessava a ruptura do irracionalismo, da dança, da gritaria, da insubordinação”, afirma Edgard Navarro (2015, p. 5), cuja hostilidade voltava-se a tudo que representasse a repressão, ou seja, família, Estado e igreja. Embora concordasse com a esquerda em suas propostas de justiça social, sua prática era “guerrilheira”. Não acreditando na mudança da sociedade pela via da guerrilha urbana, mas reconhecendo a força e a coragem de quem escolheu esse caminho para mudar o país, ele fez da câmera Super-8 a sua arma, o seu instrumento de combate.

Criando nas fissuras existentes entre a Ditadura Militar e suas diversas formas de resistência – que vão da luta armada ao desbunde –, a aproximação que Edgard Navarro faz entre o universo mágico da personagem de Lewis Carroll e a alegoria rural de Chico Buarque é um evidente elogio ao espírito libertário e questionador da contracultura, cujos postulados preconizavam novos padrões sociais e estéticos. Além

7 Depois do governo Médici (1969-1974) – período do auge das ações de repressão e tortura no país, a partir do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que instaurara o chamado “golpe dentro do golpe” em dezembro de 1968 –, vivia-se então sob o governo Geisel (1974-1979) o processo de “distensão lenta, gradual e segura” que prometia a volta à democracia. Esse plano de “redemocratização” incluiu a diminuição da censura aos meios de comunicação em 1975; a lenta desmontagem do forte aparelho repressivo, com o abrandamento da Lei de Segurança Nacional; e a promulgação da Lei da Anistia, que permitiu o retorno ao país de expressivos oponentes do regime, bem como a revogação do AI-5, ambos em 1979.

do caráter de revolta contra a Ditadura Militar impregnado na novela *Fazenda Modelo*, o livro tocara-o profundamente pela referência aos efeitos positivos do uso dos alucinógenos, no momento em que ele começava a “[...] experimentar o estado de deslocamento da percepção com a *cannabis* e a alucinação promovida pelo cogumelo veio a calhar, presente tanto no estrume das vacas quanto na fábula infantil de Carroll” (Navarro, 2012).

Perdida a inocência com as drogas, Edgard Navarro (2015, p. 6) queria empreender “[...] viagens para dentro do ser”. Assim, em *Lin e Katazan*, o cogumelo de *Alice no país das mil novilhas* sai de cena para dar lugar à resistência muda e ao sentimento de impotência pela busca da força interior, pelo distanciamento da realidade, pela expansão da mente como forma de liberdade, de acordo com ensinamentos das filosofias orientais, que também mobilizavam o pensamento contracultural, ao mostrar que mente, corpo e espírito eram um só.

Com esses filmes-ensaios sobre o exercício da liberdade individual, pelo caminho das drogas ou da meditação, Edgard Navarro aborda o medo que o opressor nutre pelo homem livre. Katazan mata Lin, que se deixa morrer justamente por ter a consciência da liberdade viva em seu corpo. Neste cinema de invenção de Edgard Navarro, marcado pelas questões da autoficção, dos gestos que impõem a transgressão contra os limites, a contestação leva ao núcleo do vazio, como afirma Michel Foucault (2001). O vazio sintetizado nas quedas de Alice (na toca do coelho) e de Lin (do topo do prédio em construção) – queda que voltará a ser tematizada pelo cineasta quando o anti-herói Superoutro se joga do alto do Elevador Lacerda, cartão-postal da cidade de Salvador, mas não morre, apenas voa – apontando uma premissa fundamental do cinema navarreano: “abaixo a gravidade”.

Leveza do Super-8. Leveza contra a “seriedade, carranquice” da gravidade. A leveza do voo contra o peso da queda – talvez os principais pressupostos do superoitismo experimental – e a ausência de gravidade estão presentes nos filmes de Edgard Navarro, em particular nos filmes *Alice no país das mil novilhas* e *Lin e Katazan*. E na prática dessa sua religião – o cinema –, a expressão artística se confunde com buscas existenciais,

conectando vida e arte, corpo, mente e espírito, conforme os dogmas da contracultura. Por isso, no cinema de Edgard Navarro, a liberdade se sobrepõe à opressão a cada vez que a leveza vence a gravidade. E para seus personagens, como argonautas contemporâneos, é preciso voar, viver não é preciso.

Referências

AFONSO, L.; SIQUEIRA, S. *Anos 70 Bahia*. Salvador: Corruptio, 2017.

ALICE no país das mil novilhas. Direção: Edgard Navarro. Salvador: Cine Brasil Experimental, 1976. 1 vídeo (20 min). Filmado em película Super8 reversível.

BIÃO, A. *Verbo Encantado*. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2013.

BUARQUE, C. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CARROLL, L. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Tradução: Vanessa Bárbara. Ilustração: Yayoi Kusama. São Paulo: Globo, 2014.

CRUZ, M. P. P. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ECO, U. A inovação no seriado. In: ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 120-139.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986. (Cinemax).

FILHOS de João: o admirável mundo novo baiano. Direção: Henrique Dantas. Salvador: Pipa Pictures, 2009. 1 vídeo (74 min), color., 35 mm.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Organização: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2001. (Ditos & Escritos, v. 3).

HOISEL, B. *Naquele tempo, em Arembepe: romance*. 2. ed. Salvador: Século 22, 2003.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Marginália 70: o experimentalismo do Super-8 brasileiro*. Campinas: Enciclopédia Itaú Cultural, 2001. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento453271/marginalia-70-o-experimentalismo-do-super-8-brasileiro-2001-campinas-sp>. Acesso em: 17 dez. 2018. Verbete da Enciclopédia.

JOSÉ, E.; MIRANDA, O. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. 10. ed. São Paulo: Global, 1986. (Passado & presente, v. 20).

LIN e Katazan. Direção: Edgard Navarro. Salvador: Embrafilme, 1979. 1 vídeo (5 min), color. Filmado em película Super8 reversível.

LIN e Katazan. Direção: Edgard Navarro. Salvador: Embrafilme, 1986. 1 vídeo (7 min), color., 35 mm. Nova versão.

MACHADO JR., R. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, L. S.; FALCONE, F. T. (org.). *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013. p. 34-55.

MACHADO JR., R. O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970. *Filme Cultura*, v. 54, p. 28-32, 2011.

MACIEL, L. C. O tao da contracultura. In: ALMEIDA, M. I. M.; NAVES, S. C. (org.). *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 64-75.

MANIFESTO encontrado num copo. *Jornal da Jornada*, São Paulo, 1978.

MELO, I. F. C. “Cinema é mais do que filme”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 70. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

NAVARRO, E. Biografia Entrevista - Edgard Navarro. Entrevistadora: Andrea Ormond. *Blog Estranho Encontro*. São Paulo, 8 out. 2012. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2012/10/biografia-entrevista-edgard-navarro.html>. Acesso em: 10 nov. 2018.

NAVARRO, E. Encontro com Edgard Navarro: “para minha surpresa, eu sobrevivi a mim mesmo”. Entrevistador: Aristides Oliveira. *Revista dEsEnrEdoS*, Teresina, ano 7, n. 23, p. 1-12, 2015. Disponível em: <http://www.desenredos.com.br/?cat=30>. Acesso em: 3 dez. 2018.

NAVARRO, E. Entrevista: Cineastas baianos - o ofício que pode ser risco, cura, doença, religião... Entrevistador: João Carlos Sampaio. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 50, p. 40-45, abril 2010. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.50.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2018.

NAVARRO, E. *Entrevista*. Entrevistador: Antonio Risério. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2007. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402379>. Acesso em: 8 nov. 2018.

OLIVEIRA, B. Navarro e outros super-heróis. *Contracampo* – Revista de cinema, n. 31-32, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/31/navarro.htm>. Acesso em: 18 nov. 2018.

OLIVEIRA, D. *Vida minha*: autobiografia. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ROSZAK, T. *Para uma contracultura*. Petrópolis: Publicações Dom Quixote, 1971.

Sobre os(as) autores(as)

Ana Luisa de Castro Coimbra

Professora no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB). É doutora em Artes – na linha de pesquisa em Cinema – pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB) e graduada em Comunicação Social/Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

Christopher Dunn

Professor no Departamento de Espanhol e Português da Universidade Tulane, em New Orleans, Estados Unidos. É PhD em Estudos Luso-Brasileiros pela Brown University e autor dos livros *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil* (2016) e *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* (2001), ambos publicados pela University of North Carolina Press. No Brasil, este último foi publicado pela Editora da Universidade Estadual Paulista (Unesp), com o título *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira* (2009).

Claudio Leal

Doutorando e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi repórter e subeditor de opinião do jornal *A Tarde* e é colaborador da *Folha de S.Paulo*, entre outros jornais e revistas.

Cyntia Nogueira

Professora no curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Idealizadora e coordenadora pedagógica do Cineclube Mário Gusmão, em Cachoeira e no Recôncavo. Doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Edevard Pinto França Junior

Professor na rede estadual de ensino da Bahia e graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), especialista em Estudos Culturais, História e Linguagens pelo Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge) e graduado em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Eduardo Morettin

Professor no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Diretor do CINUSP Paulo Emílio. Autor do livro *Humberto Mauro, Cinema, História* (2013), publicado pela Alameda. Bolsista Produtividade em Pesquisa, nível 2, com registro no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Euclides Santos Mendes

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB). Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista em História Social do Trabalho e graduado em Comunicação Social/Jornalismo, ambas as titulações pela UESB. Coursou, com bolsa de estudos do Programa Erasmus Mundus, o European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies,

nas universidades de Florença (Itália) e Roskilde (Dinamarca). Trabalhou no jornal *Folha de S.Paulo* (2008-2014). Autor do livro *Águia sideral, vinha de bruma: a idade dos deuses, do diabo e da terra* (2003), vencedor do Prêmio Professora Zélia Saldanha, na categoria poesia, no concurso público para publicações de obras artístico-literárias promovido pela UESB.

Givanildo Brito Nunes

Jornalista desde 2008 e chargista desde sempre. Integra a equipe jornalística da Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Vitória da Conquista (BA) desde 2009. Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB). Especialista em Comunicação e Política e graduado em Comunicação Social/Jornalismo, ambas as titulações pela UESB.

Izabel de Fátima Cruz Melo

Professora no curso de graduação em História na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em História da Bahia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e graduada em História pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Autora dos livros *“Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)* (2016) e *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)* (2022), ambos publicados pela Editora da Universidade do Estado da Bahia (Eduneb). Coorganizadora de *Sete esquinas: panoramas socioculturais nas ciências humanas* (2013), com publicação pela Editora Kawo-Kabiyesile.

Laura Bezerra

Professora no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), *campus* de Santo Amaro da Purificação. Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Literatura e Ciência da Mídia pela Universität Trier, na Alemanha, e graduada em Artes Cêni-

cas/Direção Teatral pela UFBA. Coordenadora do projeto Filmografia Baiana e membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), que presidiu no biênio 2014-2016.

Maria do Socorro Silva Carvalho

Professora titular aposentada da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Sul (PUC-RS). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Autora dos livros *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)* (2003) e *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)* (1999), publicados pela Editora da UFBA (Edufba)

Milene Silveira Gusmão

Professora no curso de graduação em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB). Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com pós-doutorado pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e graduada em Letras pela UESB. Membro da Rede Kino – Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual.

Mirela Alves Pazos

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB). Graduada em Comunicação Social/Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

Rafael Oliveira Carvalho

Professor no curso de graduação em Jornalismo da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), em Seabra, doutor e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Membro da Associação Brasileira de

Críticos de Cinema (Abraccine) e escreve sobre cinema para o jornal *A Tarde* e o site *Moviola Digital*.

Raquel Costa Santos

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB) e mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Especialista em Educação, Cultura e Memória e graduada em Comunicação Social/Jornalismo, ambas as titulações pela UESB. Analista universitária da UESB, trabalha como coordenadora do programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, ligado à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários e à graduação em Cinema e Audiovisual.

Roberto Luis Bonfim dos Santos Filho

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), graduado em História pela mesma universidade e autor do livro *Os desenhos da História na filmografia de Olney São Paulo (1964-1969): peijas contra o esquecimento* (2017), publicado pela Novas Edições Acadêmicas.

Veruska Anacirema Santos da Silva

Professora na rede estadual de ensino da Bahia e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/UESB). Graduada em História e especialista em História Social do Trabalho e em Educação, Cultura e Memória, titulações também pela UESB.

Formato: 16 x 23 cm
Fontes: Swift | Scala Sans Pro
Miolo: Papel Off-Set 75 g/m2
Capa: Cartão Supremo 300 g/m2
Impressão: Gráfica 3
Tiragem: 300 exemplares

A coletânea *Memórias e histórias do cinema na Bahia* é organizada por Milene Silveira Gusmão, Euclides Santos Mendes e Raquel Costa Santos, profissionais atuantes na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), bem como por Laura Bezerra, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), e Izabel de Fátima Cruz Melo, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Estes são professores e pesquisadores que realizam atividades relacionadas ao campo cinematográfico e audiovisual na Bahia, no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão nas referidas três instituições universitárias públicas.

ISBN 978-65-5630-545-5



9 786556 305455

A coletânea *Memórias e histórias do cinema na Bahia* preenche lacuna importante nos estudos sobre cinema no Brasil ao recuperar trajetórias, agentes culturais, formatos, instituições e espaços de sociabilidade que, articulados a partir das dinâmicas culturais baianas do século XX, iluminam aspectos históricos de nossa formação cinematográfica. Nesse sentido, trata-se de um percurso que valoriza as articulações locais em seu poder de intervenção nos debates e nas práticas culturais do período. [...]

Memórias e histórias do cinema na Bahia representa, portanto, a consolidação de um campo de pesquisa universitário sobre a história do cinema brasileiro, incorporando-se aos esforços de muitos que, desde os anos 1950, refletem sobre as questões de método concernentes a essa área.

EDUARDO MORETTIN



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PPGMLS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA,
LINGUAGEM E SOCIEDADE



APOIO FINANCEIRO:



SECRETARIA
DE CULTURA



MINISTÉRIO DA
CULTURA

