



de Autor

O autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos.

Glauber Rocha²

No caso brasileiro, o autor de filme é quem tem dado estrutura a todo o cinema brasileiro ao longo dos anos. Tendo nascido do projeto cultural, o cinema não nasceu com o objetivo de ganhar dinheiro, os grandes autores do passado como Mário Peixoto, Humberto Mauro, Gonzaga, outros, eles tinham realmente a visão de autores de filmes, embora na época não estivesse em voga esta expressão.

Nelson Pereira dos Santos³

A noção de autor em cinema não é matéria pacífica; sempre esteve envolta em esferas de questionamentos. O mesmo não ocorre em outros campos artísticos, nos quais conceituar a noção de autoria é tarefa menos complexa, sendo o autor aquele que assina uma tela, escreve um livro, compõe uma partitura. O cinema confere complexidade e problematiza a noção de autor ao interpô-la no arco de possibilidades demandadas por um tipo de arte de expressão coletiva.

Essa especificidade própria do cinema fez com que a noção de autor passasse a se constituir a partir da marcha histórica das cinematografias e apresenta alternâncias de acordo com o desenvolvimento e os modos de produção de cada país. Conforme observa Jacques Aumont e Michel Marie, “o status do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e difusão”⁴.

² Glauber ROCHA. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p.104.

³ Apud Giselle GUBERNIKOFF. *O cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA. São Paulo, 1985, vol II, p.43.

⁴ Jacques AUMONT e Michel MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 26.

No Brasil, a noção de autor ganha inflexão ao ser vinculada aos novos rumos assumidos pelo cinema brasileiro, ao se fazer moderno, isto é, quando reivindicou uma forma própria, endógena, de produzir filmes que fotografassem, sem retoques, a realidade do País, assumindo um papel de sujeito na produção cultural. É nesse contexto que deve ser entendida a argumentação que fundamenta o moderno cinema brasileiro.

A identificação da produção desse nosso moderno cinema foi indicada por Paulo Emílio Salles Gomes⁵, em sua defesa da necessidade de se construir uma “cara própria” nos filmes brasileiros:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro⁶.

Acatando-se os argumentos de fundamentação do cinema moderno brasileiro, a trajetória crítica pavimentada por Paulo Emílio remete, necessariamente, à obra de Nelson Pereira dos Santos, por entender ser ele o autor que, com meio século de produção, é o mais representativo da aventura do cinema brasileiro e que, em seu caminho pessoal, expôs as suas mazelas e os seus acertos com mais intensidade. Fundindo-se à historiografia do nosso cinema, colocasse em simbiose com as suas experiências: presenciou o surgimento da Vera Cruz, assistiu ao apogeu das chanchadas, participou do Cinema Novo, mergulhou na contracultura, adaptou Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Jorge Amado, buscando encontrar um cinema popular autêntico nas representações do povo brasileiro.

Outro aspecto fundamental para qualquer abordagem que se faça à cinematografia deste cineasta, principalmente se a tentativa é progressiva, indicando o início da sua atuação, é extraído também do texto de Paulo Emílio: o sentido de independência do nosso cinema que na cronologia demarcadora do seu desenvolvimento é apresentado como antecessor e pista luminosa da noção de autoria. Chamou-se “independente” o movimento cinematográfico surgido no Rio de Janeiro e em São Paulo, na década de 1950.

Para compreender a configuração que o termo “independente” suscita, e como Nelson Pereira dos Santos⁷ vincula-se a ele, é necessário recuperar, com a brevidade própria de um atalho, a trilha percorrida pelo cinema brasileiro.

⁵ Crítico, ensaísta e professor de Cinema da USP que teve intensa atuação em defesa do cinema brasileiro.

⁶ Paulo Emílio Salles GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p.88.

⁷ Cf. Marília da Silva FRANCO. *Rio, 40 Graus e o Cinema Independente*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA. São Paulo, 1979, 145p.

O cinema chegou ao Brasil no fim dos oitocentos, imediatamente após a sua instauração nos centros de maior progresso, perdurando até hoje o seu esquema de sustentação baseado na dinâmica da relação entre produção, distribuição e exibição. Apenas na primeira década do século passado houve uma certa integração desses pontos e a triangulação faz-se equilibrada. A partir de 1912, com a instalação, em maior escala e definitiva, de distribuidoras e exibidoras estrangeiras, os vértices desse triângulo sofrem uma rachadura, nunca mais corrigida, descaracterizando a imagem triangular perfeita. A produção, sem conexão com a distribuição e exibição, que, paralelamente, progridem e se fortalecem, tenta a sua afirmação sem a sustentação dos outros dois vértices e é entregue a sua própria sorte.

À margem do circuito comercial, a produção cinematográfica continuou, seguindo duas tendências na sua forma de consolidação, estruturando-se em pequenas e grandes empresas. A pequena é decorrência da atomização que resulta da ocupação do mercado pelo filme estrangeiro e é perpetuada até hoje. O outro modelo é o da grande empresa e teve na Vera Cruz⁸ o seu ponto de inflexão dessa tendência. Diferentemente da pequena empresa, cujo formato resulta da situação do mercado, esse empreendimento não está colado à realidade brasileira e volta-se para um modelo de importação fundado na mimese, em que o modelo ideal vem de fora e o padrão é fornecido pelo cinema internacional.

Jean Claude Bernardet promove uma síntese, contribuindo para entender o fenômeno:

A Vera Cruz, estudada por Maria Rita Galvão, é o ponto máximo dessa trajetória. Ela chega a produzir 17 filmes, mas já para acabar o primeiro, ela precisa de auxílio financeiro do Banco do Estado de São Paulo, pois suas disponibilidades foram gastas na infra-estrutura, na contratação de técnicos estrangeiros (para dar o tal padrão internacional). E os filmes prontos, ela não tem outra saída senão entregá-los às distribuidoras que dominam o mercado, quer dizer, às americanas⁹.

Com esses problemas, a Vera Cruz e as outras grandes empresas exaurem seus modelos no início dos anos 1950. É nesse contexto que emerge o Cinema Independente, um movimento de ruptura, que se insurge contra a glorificação do cinema de estúdio e tem como seus

⁸ A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ (1949-1954), empresa que tinha como propósito fazer de São Paulo o maior centro de cinema da América Latina, dirigida por Alberto Cavalcanti, foi a principal tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no Brasil, baseada no sistema dos estúdios. Há tentativas anteriores, como a CINÉDIA e a ATLÂNTIDA, mas a VERA CRUZ é a empresa mais ambiciosa e moderna que conta com os recursos da burguesia paulista. Cf. Maria Rita GALVÃO. *Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁹ Jean Claude BERNARDET. *Cinema Brasileiro*; proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 89.

grandes articuladores Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. É Viany quem esclarece as diretrizes desse movimento:

Os primeiros vagidos desse movimento de renovação começaram a ser entreouvídos no início da década de 1950, quando um grupo de cineastas jovens desfechou uma ofensiva em duas frentes: numa contra o cosmopolitismo oco das produções mais pretensiosas, que procuravam tardiamente importar os padrões de uma Hollywood em decadência; noutra, contra o populismo falso das desleixadas comédias musicais a que se deu o nome de Chanchadas¹⁰.

É a partir da compreensão do quadro do cinema brasileiro da época, naquele momento em que a aplicação do padrão importado desmorona, que se chega a um entendimento acerca do Cinema Independente. Fundamentalmente, é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Porém, cabe uma ressalva: nem todo pequeno produtor é, necessariamente, independente. Para adquirir o estatuto de independente, um filme deve ser qualificado por um conjunto de características que, via de regra, não têm a ver com o seu modelo de produção. Essas características que lhe conferem tal distinção são, basicamente, temática brasileira, visão crítica da sociedade e aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro.

Quem oferece a versão mais resumida da definição de Cinema Independente é Nelson Pereira dos Santos, em entrevista concedida a Maria Rita Galvão, publicada em *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*:

No fundo, resumindo, o que a gente propunha era um cinema livre das limitações do estúdio, um cinema das ruas que tivesse um contato com o povo e seus problemas¹¹.

Ele é tomado como encarnação do próprio Cinema Independente, na ocasião em que Roberto Santos complementa o seu conceito, em entrevista no livro acima citado, na qual atribui a *Rio, 40 Graus* as características que lhe confere a condição de filme emblemático do movimento:

Falar em cinema independente é falar em Rio, Quarenta Graus. Porque foi o primeiro filme daquela fase que teve na sua origem mais um componente fundamental do que seja a independência na produção cinematográfica: o fato de se achar a pena correr o risco de concretizar uma idéia sem que a coisa

¹⁰ Alex VIANY. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1987, p.149.

¹¹ Cf. Maria Rita GALVÃO. Op. Cit. p.205.

esteja de algum modo assegurada [...] O Nelson não tinha dinheiro, nem estúdio, nem equipamento, nem financiador, não tinha nada [...] O equipamento foi cedido [...] Os atores foram contratados para receberem quotas de participação no hipotético rendimento que o filme desse [...] isso é o cinema independente em estado puro ¹².

Distinguem-se, nessas citações, diferentes eixos de definições cabíveis ao Cinema Independente. São eles de ordem econômica, política e estética. Na esfera econômica, a realização de filmes liberta-se do esquema tradicional da grande indústria, buscando a solução alternativa na pequena produção.

Esse pensamento reflete-se em um trecho da tese apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em 1952:

Mas que quer dizer cinema brasileiro livre e independente? Significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento desses liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior produção para o mercado interno seja a produção nacional. O cinema brasileiro tornar-se-á livre e independente no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiras, se faça a colocação, em mercado, da proporção inversa ¹³.

Pode-se extrair da fala de Nelson o sentido da necessidade de superação da limitação econômica para se chegar à conquista do mercado, já criado e voltado para o filme estrangeiro.

As afirmações de ordem política e estética são imbricadas, justapõem-se e dão conta da ânsia de se ver na tela a realidade do País, numa abordagem artística crítica e original, perseguindo a tentativa de aproximação do autor cinematográfico ao cotidiano do homem brasileiro.

¹² Id, *ibid.*, p.214.

¹³ Desde a década de 1930, congressos, mesas-redondas, encontros se constituíram importantes fóruns de discussão e reivindicação no cinema brasileiro. O I CONGRESSO PAULISTA DO CINEMA BRASILEIRO teve sua sessão de abertura em 15/04/1952, motivado pela movimentação no âmbito do ambiente cinematográfico que ocorre naquele período, principalmente pela encomenda feita pelo Estado ao cineasta Alberto Cavalcanti para o estudo e redação de uma proposta de criação de um Instituto Nacional de Cinema (INC). “Foram apresentadas 36 teses no segundo dia do Congresso. Desse conjunto, algumas delas trataram da distribuição e financiamento do filme brasileiro. Um segundo bloco reuniu teses variadas sobre o trabalho do ator, o argumento no cinema brasileiro, a formação de mão-de-obra técnica nacional e a criação de escolas de cinema. Num terceiro grupo estavam as propostas de definição de filme brasileiro, obtenção de medidas protecionistas e sindicalização. A tese vitoriosa sobre a definição do filme brasileiro afirmava que ele deveria ter 100% de capital nacional, respeito à lei dos dois terços dos trabalhadores nacionais em cada produção, diálogos, roteiro, estúdios e processamento em laboratórios brasileiros. A discussão da sindicalização fez surgir imediatamente a ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMA, de vida efêmera. O conteúdo do filme brasileiro deveria ser eminentemente nacional, com a criação de histórias que tocassem de perto o espectador, sendo a parte técnica menos importante nesse setor” (RAMOS e MIRANDA, 2000, p.151-152). Sobre o assunto, conferir também Fernão RAMOS. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.278-280.

O termo “autor” originalmente foi introduzido no Brasil pelo teórico francês Henri Agel, através do artigo intitulado *Qual é o autor do filme?* publicado na *Cena Muda* nº40, Rio de Janeiro, 04/10/1949, no qual ele afirma: “um filme é feito para ser visto, como um livro é feito para ser lido [...] O autor só pode ser aquele que faz as imagens”.

A idéia de autoria fora difundida no Brasil a partir dessa época, mas não houve nenhuma discussão a respeito das posições lançadas por Agel. O assunto não interessou a críticos nem a cineastas. A palavra autor era empregada para designar o roteirista e muito raramente surgia como sinônimo de diretor, realizador ou cineasta¹⁴.

Na ambiência desta temática, não se permite esquecer que a conceituação de autor¹⁵ foi revigorada pelos jovens críticos da revista francesa *Cahiers du Cinema*¹⁶ que conferiram ao conceito uma conotação política que resultou na expressão “política de autor”¹⁷. Através dos *Cahiers du Cinema*, essa proposição torna-se célebre nos anos 1950, provocando uma imensa repercussão mundial, pela primeira vez, alguns diretores foram considerados os responsáveis absolutos pelos seus filmes. Esses críticos, que em seguida assumem a condição de realizadores, disseminam por diversos países, a partir da matriz francesa, um debate acerca do cinema, no qual postulam para o autor cinematográfico um lugar diferenciado dentre as atividades que edificam a construção fílmica. Sobrepondo-se aos demais membros da equipe, o autor conformava-se na figura do diretor e conferia ao cinema a condição de arte.

Na França, onde foi desenvolvida a concepção contida na expressão “política de autor”, o autor “é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele”¹⁸. No entanto, não é somente no âmbito da subjetividade que se dá a definição desse termo. Os adeptos dessa política, apadrinhados pelo teórico André Bazin¹⁹, vão buscar também a expressão pessoal em

¹⁴ Ver Jean Claude BERNARDET. *O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil anos 50/60*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994, p.68.

¹⁵ Na fase anterior, nos anos 1940, a palavra “autor” era relativamente encontrada em revistas e jornais franceses especializados em cinema, e ainda estava em busca de si mesma. O crítico Marcel L’Herbier, no artigo O papel essencial do autor de filme (1943), tenta esclarecer que o autor não é quem escreve a história (argumento e roteiro do filme), mas sim quem realiza: o diretor. Segundo o crítico, o roteiro não passava de uma bússola, pois se o realizador não inventar a imagem, a palavra fica palavra e o filme não nasce. Era o prenúncio do conceito de *mise-en-scène*, que se tornaria um dos pilares da política dos autores nos anos 1950.

¹⁶ A mais influente publicação crítica do cinema. Lançada por André Bazin e Jacques Doniel-Valcroze em 1951, deu a Bazin a base que ele precisava para criar uma corrente crítica do cinema. Agrupou ao seu redor os jovens críticos responsáveis, a seguir, pela criação da Nouvelle-Vague: Truffaut, Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer, Claude Chabrol, entre outros.

¹⁷ Os “Jovens Turcos”, como eram chamados por André Bazin, movimentaram a área cinematográfica ao difundirem o polêmico manifesto sobre a “política de autores”.

¹⁸ Jean Claude BERNARDET. Op.cit. p.23.

¹⁹ André Bazin (1918-1958), teórico mais importante do cinema francês foi o primeiro a questionar a tradição formativa do cinema e a defender uma teoria e uma tradição cinematográfica baseadas na crença e no poder das imagens mecanicamente registradas e não no poder aprendido do controle artístico de tais idéias. Não há um livro seu sistemático sobre teoria. As idéias de Bazin, sob forma de ensaios, biografias, ocorreram *in loco*, ou

filmes de produtores, usando o conceito de autor como uma forma de apoio partidário aos realizadores americanos, num claro mecanismo de oposição ao tradicional cinema europeu.

No Brasil, este debate chegou pouco tempo depois e o conceito de política de autor será adicionado ao de Cinema Independente, complementando-o, com maior ou menor clareza. Mais uma vez, Nelson Pereira dos Santos está à frente dessa empreitada. É o que se pode inferir na colocação de Roberto Santos quando acrescenta um componente fundamental à equação do Cinema Independente, componente esse também fundamental para a expressão cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, a autoria:

Produção independente, não mais em estado puro, mas associada a diferentes esquemas de produção que garantissem a sua viabilidade econômica e no mesmo tempo a autonomia autoral num grau suficientemente grande para que se pudesse falar em cinema de autor²⁰.

Autonomia autoral que é imediatamente confirmada por Glauber Rocha, que afirma:

Muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro com dignidade, descobriram também, naquele tempo, que podiam fazer cinema com uma câmera e uma idéia²¹.

Com essa afirmação, Glauber pretendia que fosse inaugurado um novo momento para o filme brasileiro que não poderia estar atrelado a outros modelos de cinematografias, pois não precisávamos permanecer no patamar inferior, sendo necessária uma tentativa de prática contrária a tudo o que se processou em outros países. Essa era a sua preconização para que saíssemos o mais breve possível da trágica condição colonial em que estávamos, e que nos fragilizava no embate com outras cinematografias.

Dois artigos publicados no espaço do exercício crítico, em jornais em 1961, com intervalos de um mês entre eles, respectivamente, por Paulo Emílio Salles Gomes²² e por Glauber Rocha²³, contextualizam a discussão no âmbito da cinematografia brasileira.

seja, da experiência junto aos realizadores e críticos como parte de um diálogo implícito com este cineasta ou crítico.

²⁰ Maria Rita GALVÃO. Op.cit. p.215.

²¹ Glauber ROCHA. Op. Cit., 2003, p.106.

²² *Artesãos e autores*, publicado originalmente no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* em 14 de abril de 1961 e posteriormente em *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.333-340.

²³ O processo cinema, publicado originalmente no *Diário de Notícias*, em 6 de maio de 1961, e posteriormente reeditado em *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 43-50.

Paulo Emílio Salles Gomes, em *Artesãos e autores*, usa como exemplo dois cineastas brasileiros: Carlos Coimbra (*A morte Comanda o Cangaço*, 1960) e Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*, 1960) para ilustrar as suas considerações sobre as possíveis diferenças entre os conceitos, mostrando a existência de um distanciamento no sentido de cada expressão. A partir do reconhecimento da arbitrariedade contida na classificação, mas que oferece certas vantagens expositivas, apesar de extremamente simplificadoras, e se usadas com devidas precauções, poderiam instaurar uma ordem hierárquica nas funções cinematográficas. Quais seriam, então, as diferenças entre autor e artesão? Segundo Paulo Emílio,

O artesão – mesmo quando possui autoridade no esquema de produção –, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura dar relevo a sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopéias e catedrais²⁴.

Nesse sentido, seria o artesão mais próximo do consenso coletivo da criação cinematográfica, enquanto o autor conservaria a sua privacidade criativa construindo isoladamente: a idéia, o argumento, o roteiro e a direção, e concluiria o produto montando o seu filme.

Ainda é Paulo Emílio quem fortalece o entendimento sobre a noção de artesão, ao clarificar que essa denominação não se restringe somente aos que exercem, no cinema, a função de diretor, mas tem um sentido mais abrangente e elástico; esse termo é perfeitamente aplicável a produtores, roteiristas, fotógrafos e montadores, entre outros encarregados de tarefas técnicas, e, nesse caso, “a associação automática entre o filme e o nome do diretor significaria apenas uma convenção”, embora ressalte que “em qualquer caso, certo tom do filme depende da predominância do artesão e do autor”. Dessa forma, a distinção, entre o artesão e o autor, transparece muito mais na forma e no conteúdo do produto fílmico:

A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de idéias coletivas já estruturadas. A autoral tem uma inclinação psicológica e sugere uma natureza humana de conflito. O filme artesanal coaduna-se melhor nos moldes clássicos, ou acadêmicos, o de autoria é romântico ou vanguardista²⁵.

Segundo Glauber, o artesão encarregado de elaborar a mercadoria visual no modelo clássico ou acadêmico seria o indivíduo dotado da possibilidade de manusear um rol de elemen-

²⁴ Op. cit. p. 333.

²⁵ Id. p. 334.

tos capazes de imprimir diferentes graus de valores às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos. Esse “artesão é um objeto de atração pública”, e quando ligado diretamente à indústria cinematográfica, em que produtores investem milhões, há necessidade de “convertê-lo em monstro sagrado”.

No trânsito das operações próprio ao cinema, o sistema de produção incorporou não somente artesões, mas, também, autores, mesmo os ligados as correntes de vanguarda. Na França os jovens cineastas atrelados a *Nouvelle Vague* passaram a ser os astros. Na Itália, os neo-realistas Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti ascenderam à fama e alcançaram prestígio e popularidade, antes concedidos somente aos atores. Os diretores americanos Hitchcock, Ford, Welles, Wyler, entre outros, foram elevados à categoria de autores, causando muitas controvérsias e conferindo estatuto à “política de autores”, que se tornou uma corrente do pensamento cinematográfico dos anos 1960, traduzindo um “novo modo de fazer os filmes e, simultaneamente, uma nova atitude de fazer frente ao cinema”, afirma o historiador Antonio Costa²⁶.

Diante da plêiade de nomes tão díspares ordenados pelo sistema de produção, desfigurando, em parte, o conceito de autor Glauber se contrapôs a “política dos autores” proposta pelos teóricos franceses através do *Cahiers du Cinéma*, afirmando:

Desde o Neo-Realismo, e mesmo antes, o cinema francês [...] vem substituindo a vedete do programa publicitário. Com o advento da *Nouvelle-Vague*, todo um plano tradicional foi subvertido [...] Estava oficialmente estabelecida à corrupção social do criador de filmes, artesão que se antes era obscuro, agora passava ao exagero do compromisso com as bilheterias.²⁷

De acordo com Glauber a industrialização cinematográfica era fator de impedimento à criação e a liberdade poética que fora proposta de início, agora o que se via era o sistema produtivo, segundo a sua ótica, corrompendo os autores e seriam poucos os que lutavam para manter a completa independência.

Hitchcock, Samuel Fuller, Richard Brooks, Nicholas Ray, Martin Ritt, Richard Quine e quase todos os diretores americanos da moda, diretores que a exceção de Hitchcock, não possuem o menor sentido criativo (ou não podem demonstrá-lo). São apenas artesões contratados sem idéias, mas, lucrativamente, portadores de certas características pessoais capazes de servir para melhor faturar novos padrões. Este mínimo de dignidade permitido significa muito dentro do complexo industrial. Qual o autor moderno americano livre

²⁶ Cf. Antonio COSTA. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: 1987, p.116.

²⁷ Glauber ROCHA. O processo cinema. In: Op. Cit., p.44.

do pecado, se mesmo a esperança Stanley Kubrick mergulhou numa superprodução como *Spartacus*?²⁸

Qual seria então o conceito de autor moderno, se o crítico Glauber considerava a atitude como a de Stanley Kubrick de realizar uma superprodução uma ação totalmente negativa. Essa indagação aponta para a inegável modificação que a política de autor sofreu, a partir da sua origem francesa ao ser inserida por Glauber Rocha, no contexto contemporâneo do cinema brasileiro.

Passado alguns anos do calor da discussão inaugural, Glauber Rocha metodiza o conceito de autor para situar o “cinema brasileiro como expressão cultural transformadora”, tendo o intuito de evidenciar os seus impasses e incorporações:

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante²⁹.

Sustenta-se nesta proposição o fato de que a “política de autores” não foi elaborada de forma pragmática nem programática, não apresentando um manifesto ou uma declaração coletiva dos seus criadores e pode ser perfeitamente reapropriada, acrescida ou reciclada por contextos e linhas de pensamentos, diversos dos seus heterogêneos formuladores. Glauber ao perceber a estrutura porosa e fluida do conceito estabelece a sua própria construção da política de autor, não se limitando à fácil aclamação do realizador como autor principal de um filme, implica, antes de tudo numa operação de decifrar e revelar esse autor quando ele exerce, principalmente, um papel antagônico ao sistema produtivo tradicional.

Dentro do quadro de formação de um cinema que se pretende moderno³⁰, uma diversidade de ações ocorre simultaneamente, no mais completo espelhamento da montagem proposta por Eisenstein³¹, resultando no movimento do Cinema Novo, elaborado sob o sopro da bruma dos novos cinemas que indicam uma pluralidade de tendências na sua base e a filiação

²⁸ Id. *ibid.*, p. 45.

²⁹ Id. *ibid.*, p.36.

³⁰ Posteriormente, Ismail Xavier irá balizar o conceito do cinema brasileiro moderno, em que, a partir de uma reflexão feita em 1995, no Festival do Cinema Jovem em Turim, tendo como referência três textos formulados anteriormente, imprime a visão do conjunto do cinema brasileiro pautado pela experiência do Cinema Novo. Cf. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

³¹ Serguei Eisenstein (1898-1948), cineasta-teórico. No fim do período mudo do cinema, desenvolve um tipo de montagem que dá acesso na forma sensível, visual, a idéias abstratas, tornando-as complexas e carregadas de sentido evocativo.

primeira, já presente na manifestação inicial do Cinema Independente, o remete ao neo-realismo³².

O Cinema Novo, que será objeto de um verbete nesta tese, ficou reconhecido como o movimento de renovação do cinema brasileiro que surgiu no início dos anos 1960, quando estavam em vigor as promessas de transformações sociais e de construção democrática geradas com o fim da Segunda Guerra. Naquele momento, não só no Brasil, estava em pauta uma agenda que contemplava uma diversidade de questões, impulsionando a investigação cinematográfica acerca de todo um universo antes praticamente excluído das telas. Trata-se do momento em que a história do cinema demandava o estabelecimento de uma modalidade de representação na qual começam a ser definidos diferentes encaixes, para demarcar os termos de uma cinematografia que acolhe tanto o neo-realismo italiano quanto os cinemas emergentes dos países periféricos, todos ligados por um fio condutor da pedagogia de uma nova percepção, em constituição, disposta a reelaborar os pressupostos da imagem cinematográfica nas suas repercussões com o mundo contemporâneo.

É nesse cenário que se reivindica para Nelson Pereira dos Santos uma noção de autoria alinhada com a precisa definição de Bazin, segundo a qual:

A política dos autores consiste, resumidamente, em eleger dentro da criação artística o fator pessoal como critério de referência para em seguida postular sua permanência e incluir o progresso de uma obra à seguinte³³.

Essa definição confere a marca da autoria que aponta para um estilo e uma linha de atuação que rompem com injunções impostas, justapõem-se à dinâmica da história e acatam a intervenção do cineasta enquanto parte atuante dessa história, em sua alimentação e transformação.

Enfatiza-se que a sua atuação precede a agenda do Cinema Novo, vindo desde o início dos anos 1950 quando assumiu a bandeira da independência e denúncia da invasão indiscriminada do nosso mercado pelo produto estrangeiro.

Em consonância com a bruma anunciadora das mudanças, Nelson Pereira dos Santos afirmou-se como autor propondo duas frentes inovadoras no cinema brasileiro: a luta contra a presença do mimetismo em nossas películas e o compromisso expresso com a realidade do

³² “Movimento cinematográfico italiano surgido durante a Guerra e oriundo, a um só tempo, das escolas realistas francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, européia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Bárbaro, De Sanctis, do Centro Sperimentale e da revista Cinema”. Cf. Jacques AUMONT e Michel MARIE. Op. Cit. p.212.

³³ “La política de los autores consiste, em resumidas cuentas, em eleger dentro de la creación artística el factor personal como critério de referencia, para después postular su permanência e incluso su progreso de una obra a la siguiente”. Cf. Antoine de BAECQUE, (org). *La política de los autores* - Manifestos de una generación de cinéfilos. Barcelona: Buenos Aires: Paidós, 2003, p.101.

País, com a “verdade brasileira” em estado de revelação. Transformando o cinema em campo de luta ideológico e estético, apropriou-se da história e exerceu a política de autor com uma “visão livre, não-conformista”, com a pretensão de criar “mundos próprios e originais”³⁴.

³⁴ Glauber ROCHA. O processo cinema. In: Op. Cit.

B

de Bahia

Do comecinho, do comecinho?... Eu conheci a Bahia com Jorge Amado. É bom lembrar que eu era paulistinha. Do Brasil, o máximo que eu conhecia era o rio Tietê, onde eu aprendi a nadar. E você veja tive um excelente professor de português, que abriu a minha cabeça para a literatura brasileira, a literatura de língua portuguesa. Mas, o Jorge Amado é que tinha uma coisa especial, que era o seguinte. O Jorge Amado era proibido na família, porque tinha cenas de sexo, as maravilhosas cenas de amor. Muito liberal o livro. Vamos lembrar que isso é nos anos 40. Seus pais ainda não tinham nascido... E, além disso, ele era proibido pela polícia, porque os heróis do Jorge Amado e o *happy-end* do livro de Jorge Amado eram do Partido Comunista. Os jovens iam parar no Partido Comunista e tava tudo resolvido, todo mundo feliz. Então, a Bahia que eu conheci primeiro foi essa, a Bahia de Jorge Amado. Uma vez eu disse isso pra ele aqui, caminhando pelo Mercado Modelo, que ele era meio dono, né? Ficava fiscalizando se as coisas estavam no lugar, se tava tudo certinho... Como é Jorge, você inventou tudo isso? – ele disse – a minha Bahia nunca existiu. A Bahia que o Jorge Amado escreveu, ele idealizou [...] mas enfim.

Agora, essa Bahia eu fui conhecer diretamente com os meus próprios olhos na campanha nacional pela liberação do *Rio 40 Graus*.

Nelson Pereira dos Santos³⁵.

Ao ser indagado sobre como se deu a sua aproximação com a Bahia, Nelson revelou que o seu primeiro contato se deu pela via da literatura de Jorge Amado. Esse é o registro simbólico do seu imaginário. No entanto, seu primeiro contato efetivo com a cena cultural baiana ocorre na campanha de liberação de *Rio, 40 Graus*. O filme foi liberado em agosto de 1955 pela Censura Federal e interditado por ato arbitrário do Coronel Geraldo de Menezes Cortes, Chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, sob a acusação de que, em razão de sua técnica perfeita, havia sido feito por comunistas tchecos³⁶. A técnica, a ausência de trabalhadores, a temperatura alta, a organização espacial do Rio de Janeiro, foram questionadas e resultaram na censura do filme.

³⁵ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

³⁶ Helena SALEM, em *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*, relata com detalhes o episódio em que Nelson, sem a presença de seus advogados, apresenta o filme a Cortes.

O processo do filme acompanhava a movimentação e o agravamento da situação política do País (eleição de Juscelino e a tentativa de golpe da direita). A censura ao filme provocou uma campanha em sua defesa, capitaneada pelo jornalista Pompeu de Sousa, líder da comissão de defesa composta por jornalistas, escritores, artistas e intelectuais. A campanha para liberar o filme se constituiu numa das mais amplas e importantes mobilizações da intelectualidade já realizados no Brasil. Saindo do Rio de Janeiro, sua maior caixa de ressonância, após ato organizado por Pompeu de Sousa na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o movimento resultou em um memorial endereçado ao Chefe de Censura e Diversões Públicas e se estendeu a outros estados. A defesa de *Rio, 40 Graus* tornou-se uma bandeira da frente antigolpista. Sobre a atuação de Pompeu de Souza e o momento político, Nelson esclarece:

Ele tava empenhado na campanha eleitoral do Juscelino. 1955 é um ano político por excelência, muitos acontecimentos em pouco tempo. [...] essa campanha que o Pompeu de Souza começou foi contra o chefe de polícia, foi ele que foi repreender o filme. O Pompeu organizava praticamente todos os dias, um dia sim, um dia não, uma sessão do filme. E convidava intelectuais, políticos, pessoas com poder de comunicação grande, pra dar opinião sobre o filme. Saía na primeira página do Diário Carioca. [...] Além disso, os governadores do PSB, que era o partido que apoiava o Juscelino, convidaram o filme³⁷.

No jornal Imprensa Popular, editado pelo PCB, Jorge Amado publicou um artigo contundente intitulado “*O caso de Rio, 40 Graus*”, onde debatia a situação política do País, inserindo a proibição do filme em um quadro mais amplo, apontando “o desejo de liquidar definitivamente nosso cinema”. Em seu argumento, Amado chamava a atenção para a falta de filmes nacionais, o que permitia aos produtores americanos “pôr abaixo” a lei que obrigava a exibição de “uma película nacional para oito estrangeiras”, assim como reiterava o propósito de “reduzir ao silêncio os homens da cultura”, a fim de impedir que eles fossem “os intérpretes da vida do país”.

Na Bahia, a circulação do filme censurado foi articulada por Guido Araújo³⁸, que compunha a equipe de produção, e pelo Clube de Cinema da Bahia, sob a liderança de Walter da Silveira³⁹, resultando em sua exibição no final de novembro de 1955, nos dias que se seguiram ao contragolpe liderado pelo General Lott, que abortou, naquele momento, o golpe de direita que, no entanto, se efetivaria em 1964. A memória de Nelson nos ajuda a compor esse quadro:

³⁷ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

³⁸ Guido Araújo, cineasta e professor universitário, a quem é dedicada a letra G deste trabalho.

³⁹ Advogado, crítico de cinema, fundador do Clube de Cinema da Bahia.

Então eu vim pra Bahia a pedido do governador da Bahia. E era o filme proibido pelo chefe de Polícia Federal. Aqui teve uma sessão organizada pelo Walter da Silveira, com a presença do governador, de deputados, desembargadores [...] Teve a tentativa de golpe, teve o contragolpe, aquelas tentativas todas e o *Rio 40 Graus* misturado a essas histórias. Tanto assim que quando veio o contragolpe do general Lott, um jornal do Rio botou em primeira página assim: ‘Cortes a 40 graus’. O Cortes era o chefe de polícia que proibiu. Mas enfim, aí eu conheci a Bahia, aqui, nessa época. Guido Araújo, que era assistente no filme, articulou muito. O filme foi também exibido no Distrito Naval. É muito curioso isso, o filme sendo exibido ali. Era uma coisa curiosa.

E eu me lembro do cineclube do Walter da Silveira. Aliás, eu já conhecia o Walter dos Congressos de Cinema Brasileiro, em 52, no Rio; depois em 53, em São Paulo [...] trabalhamos juntos nos Congressos. Era ele e Alex Viany, os dois motores, as duas pessoas que mais faziam intervenções, que mais propostas apresentavam. E aqui, o Walter, eu nunca me esqueço do primeiro vatapá que eu comi na casa do Walter. Se eu não me engano foi o primeiro vatapá de verdade que eu comi. Nossa Senhora, inesquecível aquilo⁴⁰.

O fato de Guido Araújo ser baiano, ter atuação na cena cinematográfica e frequentado as sessões do Clube de Cinema da Bahia favoreceu a movimentação em torno das exibições do filme em Salvador. Nelson não conseguiu chegar a tempo da primeira exibição devido à interdição dos aeroportos – ele viajaria exatamente no dia em que o contragolpe foi dado. Essa é a informação colhida em depoimento de Guido Araújo. Nelson reforça, em seu depoimento, que naquele dia, sob a expectativa de a direita assumir o comando político do País, que ele estava mobilizado para garantir a própria segurança e a de sua família, pois havia recebido uma ligação telefônica informando que a sua prisão seria imediata.

Afastada a ameaça golpista, as sessões ocorreram sob a euforia da distensão. O filme foi exibido em várias sessões, para os diversos segmentos da sociedade baiana. A Câmara de Vereadores de Salvador e o Clube de Cinema da Bahia pronunciaram-se em favor da liberação do filme.

Em matéria de 19/11/55, o *Diário Carioca* estampou a seguinte manchete: “Confirma sucesso em Salvador o *Rio, 40°*”, em que se relata a repercussão da campanha de solidariedade em protesto contra a proibição e em prol da liberação do filme na cidade:

O filme foi apresentado, em quatro sessões seguidas, a “representantes dos três ramos das Forças Armadas, deputados, vereadores e intelectuais baianos [...], confirmando todo o sucesso anterior”. O Sr. Lafaiete Coutinho, Secretário de Segurança da Bahia, ficou tão entusiasmado que decidiu estudar as leis da censura, chegando à conclusão preliminar de que elas são inconstitucionais”. A Câmara de Vereadores de Salvador “votou moção solicitando a

⁴⁰ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

liberação do filme para as telas baianas, e o Clube de Cinema lançou um manifesto com o mesmo fim”. Um debate entre os críticos, intelectuais e deputados, realizado na Rádio Cultura da Bahia, resultou na fundação da ADCB baiana⁴¹.

O envolvimento da intelectualidade e da crítica especializada de Salvador na campanha é reiterado por Orlando Senna⁴², ao relatar como se deu a sua aproximação com Nelson Pereira dos Santos:

Devido à proibição do *Rio, 40 Graus*. Porque todo mundo se envolveu nisso e etc... Eu já estava metido nessa época em jornalismo, já era jornalista, um jovem jornalista. E essa foi a primeira aproximação⁴³.

Seguindo a cronologia imposta pelos fatos e lembrada pelo próprio autor, após a realização de *Rio, 40 Graus*, produzido entre 1954-55 e lançado em 1956, e *Rio, Zona Norte*, produzido e lançado em 1957, ele envolveu-se em atividades jornalísticas no Jornal do Brasil e na realização de filmes documentais de caráter institucional. Documentou a construção da estrada Rio-Bahia, ocasião em que conhece a cidade de Milagres, seus beatos e suas crianças famélicas, cobertas de poeira, que irá reconhecer, posteriormente, na representação fílmica de Glauber em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Documentou, também, a seca nordestina na região do São Francisco:

Fiz muita coisa, muitos documentários, e fiz um também que foi sobre a pavimentação da Rio-Bahia. Veja só, eu e o Hélio Silva descemos a estrada, parando em todas as obras de pavimentação. Era tudo igual, mas só que mudava o empreiteiro, tinha que filmar tudo de novo. E foi aí que nós descobrimos Milagres, tivemos a primeira visão de Milagres. As cavernas habitadas por pobres, aleijadinhos, cegos... Uma coisa incrível. Eles desciam pra pedir esmola. Era um ponto de parada naquela época. Hoje você imagina? A Rio-Bahia era sem asfalto. De Vitória da Conquista até Milagres não tinha nada. Era tudo terra. Milagres era uma parada de beber água, as pessoas desciam dos ônibus, sem falar nos paus-de-arara. Era terra pura. Você só via os olhinhos, quando sorria apareciam os dentes, tanta terra que era. Foi quando nasceu a idéia do *Vidas Secas*...⁴⁴

Circulando no Estado, mobilizado pela forte movimentação que alterava o ambiente da região, vivencia o seu projeto de atualização histórica. Documentando a seca, constatava que o Nordeste não poderia viver eternamente à mercê da formação de nuvens mais densas e

⁴¹ Cf. Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p. 95.

⁴² Orlando Senna, Secretário do Audiovisual, cineasta e crítico de cinema.

⁴³ Entrevista concedida em 10/07/2007.

⁴⁴ Cf. Entrevista, Op. Cit.

que uma intervenção estatal se fazia necessária. Documentando a construção da Rio-Bahia, experimentava o vento anunciador das mudanças que alterariam o panorama do Estado e o ritmo do seu crescimento.

A Bahia, a partir da década de 1950, está ingressando de forma “– progressiva, mas decisivamente – na dança do capitalismo moderno”⁴⁵. Pesquisadores⁴⁶ têm dito que o Estado afastou-se, de forma considerável, dos processos dinâmicos da economia nacional e mundial no período que compreende o último quartel dos oitocentos até os meados do século passado. Esse quadro começaria a ser revertido, afastando-se a ambiência depressiva e estagnada da economia e indústria baianas, quando o movimento industrial brasileiro alcança o nordeste do Brasil. Antônio Risério oferece a síntese da mudança na região indicando os seus vetores:

Resumindo, a expansão do capitalismo brasileiro para a região nordestina engendrou uma nova realidade baiana. A Petrobrás, a BR-324 (estrada Rio-Bahia), a construção da usina hidrelétrica de Paulo Afonso e a Sudene foram as peças fundamentais dessa transformação⁴⁷.

Nessa travessia, vivendo experiências que o instigam a desvendar uma realidade diferente da sua, Nelson Pereira dos Santos retorna à Bahia em 1959, dessa vez para filmar *Vidas Secas*, baseado na obra de Graciliano Ramos. Inicia-se, então, a sua relação mais efetiva com o contexto cultural baiano.

Nesse momento, não se pode deixar de levar em conta o movimento de renovação cultural que a Bahia atravessava, destacando-se a existência de um surto de cinema, que ficou conhecido como Ciclo do Cinema Baiano (1959-1962).

Esse movimento de agitação cultural, que fez com que a então província da Bahia fosse transformada em um pólo de vanguarda modernista na cena cultural do país, foi abordado em estudos de diversos autores⁴⁸ cada um a partir da sua perspectiva e recorte. “Avant-garde”, “Renascença Baiana”, “Nova Onda” são algumas das definições extraídas desses es-

⁴⁵ Cf. Antônio RISÉRIO. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004, p.513.

⁴⁶ Cf. Paulo Fábio DANTAS NETO. *Espelhos na penumbra: o enigma soteropolitano*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia, 1996. Em seu trabalho, o autor pontua a discussão através de um rico levantamento bibliográfico sobre a questão.

⁴⁷ Apud Antônio RISÉRIO, Op. Cit., p.518.

⁴⁸ Glauber ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004; Antônio RISÉRIO. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995; Maria do Socorro SILVA CARVALHO. *Imagem de um tempo em movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999 e *Nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2003; e Walter da SILVEIRA. *História do cinema vista da província*. Coleção Walter da Silveira, Vol. 1. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

tudos para nomear o período que temporalmente é situado entre os anos cinquenta e sessenta na “Cidade da Bahia”, antiga capital do Brasil.

Salvador se estabeleceu na década de 1950 como um dos extratos mais significantes da vida cultural do País, vivendo um momento transformador. Foi ponto estratégico de novas proposições culturais, a cidade como a quer Giulio Carlo Argan⁴⁹, revelando o lócus modelado pelo espírito daqueles que nela vivem.

Os elementos mais predominantes na concretização da afirmação dessa sensibilização cultural baiana foram marcados por algumas frentes que se constituíram em variados campos da cultura. Nessa perspectiva, destacam-se a atuação do Clube de Cinema da Bahia, tendo à frente Walter da Silveira, e o papel assumido pela Universidade Federal da Bahia como “abrigo e celeiro do ideário de uma cultura cosmopolita”⁵⁰; referendada pela presença de ilustres visitantes como, por exemplo, o filósofo Jean-Paul Sartre, o cineasta italiano Roberto Rossellini⁵¹, entre outros.

Marco de entrada para a compreensão do período contemporâneo da Cidade da Bahia é a agitação modernizante e modernista promovida pela Universidade da Bahia, no reitorado de Edgar Santos. De modo destacado no cenário universitário brasileiro, a Universidade da Bahia, entre os anos 1950 e 60, abre-se a um representativo fluxo de informações, processando uma fina sintonia entre os movimentos culturais nacionais e internacionais que irão repercutir vigorosamente sobre a sociedade e desembocarão, adiante, em movimentos que alterariam de forma definitiva o panorama cultural brasileiro, a exemplo do Cinema Novo e da Tropicália.

O reitor Edgard Santos engendrou a criação da Universidade da Bahia a partir de uma articulação entre os poderes econômico e cultural. Suas ações, imantadas por uma concepção de vanguarda, apontam para o reposicionamento da Bahia no cenário brasileiro. Era preciso revigorar a Bahia, instância primeira da nacionalidade, alimentá-la material e espiritualmente através de uma ambiência universitária inovadora e criativa que se incorporasse ao desenvolvimento econômico regional em curso. No seu processo de reinvenção, era bem-vinda a retomada da posição avançada da Bahia no horizonte da sociedade brasileira.

⁴⁹ Argan concebe a cidade como um organismo que concentra em sua dinâmica diferentes esferas que possibilitam o seu desenvolvimento e que em meio às modificações conservam a sua essência. Cf. Giulio Carlo ARGAN. *História da arte como história da cidade*. Martins Fontes: São Paulo, 1998, p. 73/74.

⁵⁰ Cf. Lindinalva Silva Oliveira RUBIM. *O feminino no cinema de Glauber Rocha*. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999, p.25.

⁵¹ “A Bahia recebe, nesse período, visitantes ilustres. Em agosto de 1958, Roberto Rossellini, acompanhado pelo pintor Di Cavalcanti, vem conhecer a cidade do Salvador, para decidir se poderia incluí-la em filme que preparava sobre o Brasil. Seria um documentário ‘em cores’, baseado na obra de Josué de Castro, *Geografia da fome*, [...] Segundo o Estado da Bahia, Rossellini ficou ‘maravilhado’ com o que viu em suas visitas ao Sul e Nordeste do País. E mais: afirmava que o cineasta italiano ‘confessara’ seu desejo de ‘morar e morrer na Bahia’”. Cf. Maria do Socorro SILVA CARVALHO. Op. Cit. 1999, p.204-205.

Atuando como dinamo, abrindo caminho para o acesso da informação cosmopolita, a Universidade da Bahia, através da atuação do seu reitor, abre suas portas e acolhe a *avant-garde* européia em um franco diálogo com as linguagens artísticas. Promove experiências singulares e únicas como a primeira Escola de Dança de nível superior no Brasil, importando o talento da dançarina polonesa Yanka Rudzka, que orienta o curso sob a perspectiva da dança moderna; projeta os Seminários de Música da Bahia, tendo convidado o músico austríaco Koellreutter para organizá-lo e inaugura uma das primeiras escolas de Teatro de nível universitário, para a qual convida Martim Gonçalves para assumir a direção. “As três pupilas do senhor reitor, como se tornam conhecidas as escolas de arte, realizam uma grande agitação artística na cidade”⁵². A bruma modernizante também sopra na direção das estruturas acadêmicas já consolidadas no seio da Universidade Federal da Bahia, promovendo a mudança e quebrando o rigor da prática acadêmica clássica. Esta é a situação que ocorre, por exemplo, na Escola de Belas Artes, segundo o relato de Juarez Paraíso⁵³: “A internacionalização da arte moderna ocorre no final dos anos 1950 e início de 1960 na Bahia e foi fundamental para a mudança da mentalidade na área artística”.

Corroborava para a consolidação da paisagem modernista no Estado a presença da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, convidada pelo governador Juracy Magalhães para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia. Dando as costas para o fascismo italiano, Lina Bo Bardi vislumbrou naquele ambiente a possibilidade de processar a dialética entre a informação cosmopolita e a realidade local, tendo como inspiração a utopia socialista.

A discussão cinematográfica foi capitaneada pelo Clube de Cinema da Bahia⁵⁴, fundado 1950. Seguindo o modelo francês, sua receita era gerada a partir de cota estipulada entre associados. Sua agenda contemplava projeção de filmes artísticos, instalação de uma biblioteca especializada, filмотeca, publicação de um periódico, promoção de cursos, debates e conferências. Walter da Silveira atuava como provocador cultural – para ele a crítica era uma forma de acesso ao cinema, e, em geral, antes de cada sessão, em princípio nas manhãs de domingo, às vezes também sábado à noite, fazia um comentário sobre o filme exibido, informando a platéia e alimentando o debate. Seu desempenho era respaldado pelo exercício constante com que se dedicava à crítica cinematográfica em periódicos locais e nacionais.

⁵² Cf. Antonio Albino Canelas RUBIM. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. *Bahia Análise & Dados*, v. 9, nº. 4. Salvador, BA: SEI, 2000, p.76.

⁵³ Entrevista concedida a Marise Berta em 11 de ago./2007.

⁵⁴ Para maior aprofundamento ver Walter da SILVEIRA. Repensar o Cinema. In: José Humberto DIAS (org.). *História do cinema vista da província*. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, 1978, p. 4.

Sobre a atuação de Walter da Silveira, Orlando Senna se pronuncia oferecendo o testemunho de sua geração:

Walter da Silveira, um ensaísta e crítico de cinema, que organizou e manteve durante anos o Clube de Cinema da Bahia e mostrou para a minha geração tudo que alguém interessado por cinema naquela época deveria ver, analisando, discutindo e polemizando cada estilo, cada corrente, cada filme. No Clube de Cinema vimos toda a filmografia francesa, toda a filmografia soviética dos anos 1920 e 1930, toda a filmografia espanhola, a filmografia americana dos anos 1940 e 1950, o melhor que se fez de cinema nos Estados Unidos. O neo-realismo italiano, o cinema japonês, Ingmar Bergman. Um banho cascadeante de cultura cinematográfica, um privilégio que não me canso de agradecer a Oxumaré, o orixá das artes⁵⁵.

Esses aportes, entre outras manifestações culturais soteropolitanas, são alguns dos pilares de sustentação do cinema moderno brasileiro. No contexto soteropolitano dos anos 1950, são engendrados vários movimentos essenciais que articulam cineclubismo, crítica e realização, em busca de um desenvolvimento cinematográfico local e nacional, que se projeta cosmopolita no sentido de compreender o cinema como instrumento da vida moderna contemporânea. Entender o significado desse agente mecânico que modificava a realidade, influenciando no comportamento das pessoas, alterando o cotidiano das cidades, materializando a civilização das imagens através de filmes, é compreender o cinema como resultado direto da cultura da modernidade⁵⁶.

O cinema foi um fator determinante na expansão da modernidade ao se instalar, a partir do final do século XIX, nos grandes centros, França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, e nos países periféricos da Ásia e da América Latina. A sua disposição como elemento emblemático do mundo moderno nos núcleos urbanos proporcionou amplas transformações sociais, econômicas, culturais, e os efeitos dessas alterações são aferidos no surgimento e na consolidação de uma cultura cinematográfica.

Salvador, a primeira capital do Brasil, foi inserida no quadro da globalização visual⁵⁷, apesar da principal urbe baiana ter sido considerada por quase todos os pensadores do

⁵⁵ Catálogo do II Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual. Organização Geral: Walter LIMA; coordenação Diana GURGEL; coordenação editorial Zilah AZEVEDO. Salvador: EDUFBA; VPC, 2006, p.116-117.

⁵⁶ Leo CHARNEY, Vanessa R. SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.20.

⁵⁷ O cinema chegou à Cidade da Bahia no final do século XIX, precisamente no dia 4 de dezembro de 1897. As fitas ocuparam a tela do Teatro Polytheamma, há um ano e meio depois da histórica exibição de 8 de julho de 1896, que acontecera na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro; o evento baiano não ficou tão distante da primeira apresentação cinematográfica de 25 de dezembro de 1895, ocorrida na França, organizada pelos irmãos Lumière. Por essa descrição, observa-se a quase simultaneidade entre as capitais mundiais e a capital da Bahia. A apresentação cinematográfica baiana é descrita desta maneira por Walter da Silveira: “Havia terminado a guerra de Canudos, os soldados baianos desembarcavam naquele dia, na estrada de ferro, entre flores, confetes e foguetes. Os bondes na Cidade Alta eram puxados por burros. A eletricidade entrara, unicamente, em poucas casas, apesar da

passado e até pelos mais contemporâneos como uma mera província⁵⁸. Embora periférica, a base econômica baiana contradizia a sua própria definição, já que não era totalmente excluída do cenário econômico nacional e internacional, como afirmava a sua intelectualidade, uma vez que havia uma tradição no manejo do capital financeiro e as condições proporcionadas pelo seu acúmulo eram suficientes para enfrentar os obstáculos do chamado “enigma baiano”⁵⁹.

A circulação do capital possibilitou, entre outros processos, o da modernização⁶⁰, trazendo conseqüências práticas, que aos poucos se fizeram vigentes na chamada expansão moderna. Tal processo pode ser demonstrado com exatidão na implantação dos equipamentos de exibições e na produção dos filmes que redundaram, de certa forma, num cinema que não forneceu simplesmente um original elemento no qual os dados da modernidade podiam apenas abrir espaços, mas,

ao contrário, ele foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo.[...] Ele deve ser repensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais⁶¹.

escassa energia elétrica, temos sala de projeção. A escassez de energia elétrica não foi empecilho no surgimento das salas de projeções, já que os teatros existentes na época foram adaptados ao cinematógrafo. O Teatro Polytheamma era palco da primeira exibição e o Diário de Notícias divulgou, A convite do Sr. D. Costa e do Sr. Feliciano Batista, fomos ontem à noite, no Polytheamma, assistir ao funcionamento desses aparelhos trazidos de Paris [...] O cinematógrafo, que produz efeitos, geralmente conhecidos, das lanternas mágicas, tem sobre estas a grande novidade do aperfeiçoamento de serem fotografias ou desenhos projetados que reproduzem cenas da vida, representadas como seus personagens fossem pessoas vivas e em movimento.” Cf. Walter da SILVEIRA. Op. Cit., p. 8.

⁵⁸ Segundo Antonio Risério, a denominação de província teve a sua origem ligada à inércia ou à paralisação do desenvolvimento da cidade da Bahia, e teria sido incluída no vocabulário baiano desde a época em que o Rei D. João VI cruzou a cidade com a sua corte e transferiu a capital para o centro-sul do país, deixando Salvador relegada a estado periférico. Afirma Risério: “a mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro, bem como a instalação ali da sede da monarquia lusitana – e, a partir de 1822, da do ‘império’ –, atestam a significância progressivamente secundária da velha cidade da Bahia. A província assistirá marginalmente a meridionalização da economia e da política brasileiras”. Mas esse isolamento político e econômico da cidade da Bahia são vistos, também, por Antonio Risério de maneira produtiva, pois, de acordo com o poeta e antropólogo a cidade teria sido levada a ter uma maturidade que pode ser traduzida como uma nova forma de cultura, procedente da vida orgânica e oriunda das experiências vividas por gente lusa, banto e ioruba, o que hoje chamamos de ‘cultura baiana’. Antonio RISÉRIO. Uma teoria da cultura baiana. In: *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo; Salvador: Editora Perspectiva; Copene, 1993, p.158.

⁵⁹ Expressão usada por Pinto de Aguiar para justificar as condições de desenvolvimento econômico na Bahia. Cf. Pinto de AGUIAR. *Notas sobre o enigma bahiano*. Salvador: CPE e Livraria Progresso, 1958.

⁶⁰ Sobre a superação dos obstáculos econômicos na Bahia, ver Francisco de OLIVEIRA. *O elo perdido – classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p.32-33.

⁶¹ Leo CHARNEY e Vanessa R. SCHWARTZ. Op. Cit., p.31-32.

O aparato cinematográfico em Salvador, ou seja, o conjunto de instrumentos e equipamentos necessários à sua efetivação começou a ser formado num processo de trocas comerciais entre as matérias-primas produzidas e os manufaturados. A troca economicamente desvantajosa, segundo a compreensão de teóricos econômicos, dava a estruturação do que se pode chamar de formação de um mecanismo cinematográfico endógeno⁶².

Desse modo, foram significativos os contatos imediatos, ocorridos logo a partir dos primórdios do cinema, entre os detentores do capital baiano e produtores europeus, particularmente os franceses. Nas trocas, ocorreram a fomentação e a criação de um sistema proveniente da transformação da tecnologia exógena em fator produtivo endógeno, portanto, não se desenvolveu somente um mercado exibidor de filmes, mas, particularmente, uma produção esporádica de películas⁶³.

Por outro lado, a permanente exibição de filmes caracterizou uma apropriação dos comportamentos estrangeiros por parte dos públicos baiano e brasileiro, que sem nenhum estranhamento adotaram a conduta e a moda estrangeira como se fossem costumes próprios. Essas foram as peculiaridades trazidas através do acesso ao cinematógrafo, “o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante”⁶⁴.

Com essa digressão em que o cinema é colocado como decorrente da modernidade demonstra-se a preocupação de mapear o ambiente de constituição da história social do cinema na Bahia. Walter da Silveira, responsável pela introdução em Salvador das mais diversas escolas da cinematografia mundial, condutor do debate cultural provocado por essa assistência, que não apenas embasou a formação cosmopolita, mas levou ao nascimento da produção cinematográfica, traduz essa atmosfera cultural cinematográfica moderna e universalizante ao afirmar:

Aqui há uma atmosfera propícia para o cinema, talvez a mais propícia do universo. Não acontece por acaso desembarcarem, em nossos portos, estrangeiros e nacionais para a realização de filmes. Se vêm de longe é porque em nossas ruas e ladeiras, em nossos sertões e praias, deve existir um ambiente favorável. Havendo indústria cinematográfica baiana, cineastas baianos, in-

⁶² A respeito desse processo de troca de matéria-prima por tecnologia cinematográfica, ver Jean-Claude BERNARDET. *Cinema brasileiro propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

⁶³ Sobre a produção de filmes na Bahia nesse período ver Walter da SILVEIRA. Op. Cit., p. 26-28; e Angeluccia Bernardes HABERT. *A Bahia de outr’ora, agora – leitura de ‘Artes & Artistas’*, Revista de Cinema da década de 20. Salvador: Academia de Letras da Bahia e Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2002, p.190.

⁶⁴ Paulo Emílio SALLES GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Editora Terra e Paz, 1986, p. 88.

corporação da Bahia, à história universal do cinema, iremos ter filmes *da* Bahia e não filme *na* Bahia⁶⁵.

Em um contexto de intenso trânsito, onde a cultura cinematográfica é potencializada, Nelson Pereira dos Santos no final de 1959, chega à Bahia para filmar *Vidas Secas*, em Juazeiro, no sertão baiano. Em Salvador, hospedou-se na pensão de Lúcia Rocha⁶⁶, onde afirmou nunca ter visto “gente tão bonita”. O contato com os jovens realizadores e o engajamento desses na produção se concretiza.

Nesse período, integra-se à equipe como assistente de direção Luís Paulino dos Santos, que pertencia ao grupo de jovens cineastas baianos. Será Paulino, também jornalista, quem reforça os contatos da pré-produção feitos por Guido Araújo, fazendo a ponte para que a produção consiga apoio oficial, efetivado com a liberação de um jeep da Companhia de Navegação Baiana, bem como garantia de hospedagem e alimentação. Paulino, ainda seria ator, escalado para interpretar o soldado Amarelo. Uma vez levantada a produção, a equipe parte para Juazeiro, é um domingo de carnaval, em 1960, com toda a estrutura pronta para rodar o primeiro fotograma. As forças da natureza conspiram: em Juazeiro/Petrolina, em pleno perímetro da seca, chove durante dias. A paisagem nordestina assume nova configuração. A caatinga muda de cor e Nelson Pereira dos Santos acaba por transformar a história que iria contar. *Mandacaru Vermelho* é o projeto que emerge da mudança. Nele, a pesquisa social cede lugar à imposição dramática de contar a história de uma luta fratricida e o próprio diretor interpreta o mocinho de seu filme.

Em *Mandacaru Vermelho*, com exceção de Hélio Silva, responsável pela fotografia – que a partir desse momento cria fortes vínculos com o cinema baiano estendidos até os anos 1990, quando fotografa *Heteros*, de Fernando Belens – e Leonardo Bartucci, seu assistente, a equipe é local. Confirma-se a participação de Luís Paulino, de José Telles de Magalhães e Olney Alberto São Paulo. Sônia Pereira e Jurema Penna são atrizes que vêm da Escola de Teatro da UFBA. A música e orquestração também estão a cargo de Clodoaldo Brito e do jovem regente Carlos Lacerda.

Duas matérias assinadas por Glauber Rocha⁶⁷ ajudam a contextualizar a produção. A primeira refere-se às produções realizadas por Nelson (*Vidas Secas* e *Mandacaru Vermelho*) e

⁶⁵ Walter da SILVEIRA. Op. Cit., p. X.

⁶⁶ Mãe de Glauber, Lúcia Rocha era proprietária de uma pensão na Rua General Labatut, Barris, que acolhia os jovens que vinham estudar na capital. A pensão tornou-se uma espécie de embaixada do cinema brasileiro na Bahia, hospedando os que aqui chegavam ou que lá passavam para fazer uma simples refeição.

⁶⁷ Glauber ROCHA. Trigueirinho e Nelson abrem novos caminhos. *Diário de Notícias*, Salvador, 1961; Mandacaru Vermelho. *Jornal do Brasil*, 1961. A esse respeito, ver Umbelino BRASIL. As críticas do jovem Glauber:

Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*) que inauguram na Bahia nova fase para o cinema brasileiro: “Como não existe mesmo cinema no Brasil, como são mínimas as possibilidades, tanto faz se filmar no sul como no norte” “os planos de ambos são fabulosos e muito valerá para a seqüência de produções”.

Glauber ressalta ainda o fato de Juracy Magalhães, então governador da Bahia, incentivar a atividade cinematográfica no Estado: “através da disposição positiva de ajuda do secretário e escritor Ruy Santos, um homem de cultura que tem sabido da importância de uma expressão fílmica nacional”. Termina o artigo asseverando o compromisso de Nelson e de Trigueirinho com a construção dessa nova ordem cinematográfica e do papel da Bahia nesse processo: “Nelson e Trigueirinho têm trabalhado no pensamento de se construir uma produção normal e progressiva. A Bahia deve colaborar com isto. Vamos lutar”.

Na segunda matéria, Glauber qualifica *Mandacaru Vermelho* “como um romance segundo sua raiz popular: prólogo e epílogo, epopéia com o máximo de ação e o mínimo de psicologia, mas ao mesmo tempo retrato violento do nordeste, vertical e sem retoques”.

Mandacaru Vermelho, junto às demais produções do Ciclo Baiano de Cinema, ajuda a projetar nacionalmente os atores baianos e a promover a troca de informação em torno do ambiente cinematográfico.

Outra ação de Nelson que pontua a sua relação com a produção baiana é a sua disposição para montar *Barravento*⁶⁸, quando Glauber chega ao Rio de Janeiro trazendo o copião, em uma ação de reconhecimento da importância do filme e esforço de vencer os entraves que marcaram essa produção.

Nesse período, Nelson retoma o projeto de *Vidas Secas*, de extrema significação no conjunto de sua obra, com a decisão de realizar as locações em Palmeira dos Índios, terra de Graciliano Ramos e de seus personagens. *Mandacaru Vermelho* havia sido um croqui, um primeiro contato com o Nordeste.

Entre *Mandacaru Vermelho* (1960-61) e o seu próximo filme a ser realizado na Bahia, *Tenda dos Milagres* (1975-77), Nelson apresenta uma intensa produção e transita por vários universos: *Boca de Ouro* (1963), *Vidas Secas* (1962-63), *El Justiceiro* (1966-67), *Fome de Amor* (1967-68), *Azyllo Muito Louco* (1969-71), *Como era Gostoso o meu francês* (1970-72), *Quem é Beta* (1972-73) e *Amuleto de Ogum* (1973-75).

Bahia 1956/1963. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, 2007.

⁶⁸ Primeiro filme em longa-metragem dirigido por Glauber Rocha. Inicialmente dirigido por Luís Paulino dos Santos que, após desentendimentos com o produtor, abandona o projeto.

Esse último, apesar de não estar circunscrito em território baiano, pode ser indicado aqui por outras aproximações. Primeiro, o argumento, inicialmente intitulado *Amuleto da Morte*, partiu de Chico Santos, baiano do sul do estado, motorista e amigo de Tenório Cavalcanti⁶⁹. Baseado em sua experiência de vida, a história tratava dos nordestinos que migram para o Sul. Segundo, as seqüências de iniciação e fechamento do corpo são sugeridas e ambientadas como ocorridas na Bahia. E, finalmente, por apresentar uma recusa ao processo linear de fazer evoluir do relato cinematográfico, que o diretor irá ampliar no filme seguinte, *Tenda dos Milagres*, realizado na Bahia. *O Amuleto de Ogum* opera em dois tempos: o do contador (no prólogo e no final) e o da trajetória de Gabriel, tempos que podem ser justapostos e fundidos pelo espectador.

Nelson credencia o mergulho no imaginário religioso da umbanda da Baixada Fluminense, presente na realização de *O Amuleto de Ogum*, à indicação dada por Laurita, sua esposa, que chamou a sua atenção para o fato. Ele também revela que o seu método de pesquisa não foi o didático preconizado pelos padrões sociológicos e acadêmicos, e sim os do caminho da vivência:

Eu não posso esquecer também a contribuição da minha mulher, a Laurita. Ela estava estudando exatamente as religiões de conversão. E mais a leitura do *Tenda dos Milagres...* é um novo caminho e é riquíssimo. E lembrava do *Barravento* de Glauber, do candomblé. O Glauber tinha outra postura, né? Era exatamente o oposto. Ela acreditava na inclusão do pensamento místico na realidade. Eu só via a relação entre as classes. Mas aí eu evitei o caminho acadêmico, de procurar especialistas. Fui buscar o pai de santo e ele que me conduziu com as explicações, com os contatos todos, andando pela área da Umbanda.⁷⁰

Para pesquisar a religião afro-brasileira, ele se cercou das suas fontes primeiras, os pais e mães de santo. Em *O Amuleto de Ogum* seguiu a rota de pai Erley. Em *Tenda dos Milagres*, o Bogun, o Terreiro do Gantois e o de Mirinha de Portão são suas referências.

Verifica-se em *O Amuleto de Ogum* a superação do que Nelson deixou em *Mandacaru Vermelho*, em que o autor, como ator, coloca-se à margem para dizer que não acredita naquela história. Não acredita no mito. Em *O Amuleto de Ogum* é o violeiro cego quem diz: “Vou contar uma história que aconteceu de verdade e que eu inventei agorinha”. O mito encarna a verdade da sociedade.

⁶⁹ Tenório Cavalcanti, alagoano radicado na Baixada Fluminense, onde exerce liderança política com base na sua herança nordestina.

⁷⁰ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

A partir desse enunciado, *O Amuleto de Ogum* promove o rito de passagem e aponta para elementos de um cinema de abertura popular, que *Tenda dos Milagres*, o seu segundo filme feito na Bahia, dará continuidade. Em *Tenda dos Milagres*, adaptação do romance de 1969 de Jorge Amado, tal como no livro, no filme os tempos se interpenetram numa narrativa não-linear, aproximando-se da fragmentação da tradição de nossos espetáculos populares.

Nelson introduz novos elementos, funde personagem e enfatiza outros, além de ter a chancela de Jorge Amado para isso. O escritor declara, em *Jorjado no cinema*, filme de Glauber Rocha (1977), que em *Tenda dos Milagres* tudo está correto e lhe agrada. A colaboração de Jorge Amado também será decisiva no andamento da produção.

Torna-se importante referenciar que a Bahia após o golpe militar entrou em movimento de refluxo. A sua exuberância cultural foi deprimida, desfazendo-se o momento de invenção de sua renascença. O centro sul assumiu a posição privilegiada promovendo o desenvolvimento de uma cultura midiaticizada, organizada em padrões de indústria cultural⁷¹. É no final dos anos 1970 que a Bahia vai iniciar o seu processo de reinvenção a partir de uma “participação negromestiça fundada na afirmação enfática da negritude”, como afirma Antônio Risério⁷². Também se faz necessário referenciar e apontar as reflexões dos estudos⁷³ que tratam da entrada de Salvador no circuito da produção e consumo das mídias, recuperando a combinação de duas forças, a força do passado e a emergência da novidade, forjadas através de uma longa história de resistência e dos sinais de consciência da comunidade negromestiça, que tece uma rede de relações sócio-culturais e religiosas, cuja capilaridade perpassa toda a “Cidade da Bahia”.

Para compreender melhor esse cenário, não se pode deixar de fora a atuação do Estado da Bahia no período. O estudo de Jocélio Teles dos Santos⁷⁴ esclarece que, dos anos 1970 até meados dos anos 1980, houve um revival da década de 1930: o regime militar consolidou sua hegemonia simbólica através do controle da produção cultural. O fato novo residia na conciliação de valores tradicionais com o desenvolvimento econômico das regiões através do turismo. Na Bahia, essa posição resultou em uma apropriação dos elementos presentes no

⁷¹ Cf. Antônio Albino Canelas RUBIM. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. *Bahia Análise & Dados*. Salvador, BA: SEI, v.9, n.4. Mar./2000, p.74-89.

⁷² Antonio RISÉRIO. Op. Cit.,2004, p.568.

⁷³ Cf. Antônio Albino CANELAS RUBIM. Op. Cit.; Milton MOURA. Quem quer comprar a cara desta cidade? *Bahia Análise & Dados*. Salvador, BA: SEI, v.8, n.1. jun./1998, p.25-32; Goli GUERREIRO. Um mapa em preto e branco da música na bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador. *Bahia Análise & Dados*. Salvador, BA: SEI, v.8, n.1. jun./1998, p. 33-49.

⁷⁴ Jocélio Teles dos SANTOS. Nação corretamente política? As políticas oficiais e os afro-brasileiros. Relatório para exame de qualificação. São Paulo: Departamento de Antropologia Social da USP, agosto de 1997 apud Ilana Seltzer GODSTEIN. O Brasil Best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p.74-75.

cotidiano da cultura afro-baiana para construir uma imagem de baianidade que passou a ser aacionada na publicidade como modo de “viver baiano”.

É com esse espírito que mais uma vez Salvador acolhe Nelson Pereira dos Santos que, sensível à história das relações sócio-raciais no Brasil, acompanha o fluxo do movimento da cidade. Em *Tenda dos Milagres*, investe no diálogo e na atualização da questão: França Teixeira e o poder da mídia, Mestre Curió e a capoeira, o emergente e a tradição – cenas do cotidiano da cidade integram-se às personagens da ficção.

As filmagens de *Tenda dos Milagres* foram iniciadas no dia 27 de setembro de 1975 e encerradas em 2 de fevereiro de 1976, seguindo assim o calendário de festas populares da cidade. É a festa de Nelson. Os ritos foram seguidos e D. Minininha referenciou Exu, indicado por ela como orixá protetor do cinema, para abrir os caminhos do filme. Ao recordar os ritos e as festas Nelson afirma:

No dia 27 de setembro nós começamos com o primeiro dia de filmagem. Fizemos uma festa com caruru, como manda o regulamento baiano. A aceitação foi boa, mas infelizmente não rodamos nenhum plano, porque a equipe fez muitas homenagens aos santos, e não teve condições. Enfim, era um filme totalmente protegido⁷⁵.

Há um grande envolvimento das camadas intelectuais baianas, conclamadas por Jorge Amado a participarem da produção. Atores do teatro e da Escola de Teatro da UFBA, cineastas como Guido Araújo e Tuna Espinheira, marcam presença. O professor e diretor da Escola de Artes Plásticas da UFBA, Juarez Paraíso, faz o papel de Pedro Arcanjo. Ele afirma:

Eu encarnei um pouco de Pedro Arcanjo. Tinha uma coincidência grande entre a minha vida em muita coisa que ele faz. Senti facilidade por eu ter costume de ler, ser professor, não tinha que interpretar nada, era mais um lado de tecnologia de cinema que o Nelson resolvia⁷⁶.

Na produção há uma mistura de técnicos vindos com Nelson e a presença dos baianos Agnaldo Azevedo (assistente de direção) e Rino Marconi (fotografia de cena), Arnold da Conceição (eletricista). A música é composta por Gilberto Gil.

É novamente Jorge Amado quem traz Nelson à Bahia, em 1985, para filmar *Jubiabá*, após ter feito um especial sobre a Bahia para a TV Manchete. Em *Jubiabá* as recorrências temáticas se apresentam: representações da realidade social, representações da cultura negro-

⁷⁵ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

⁷⁶ Apud Helena SALEM. Op. Cit., p 313.

mestiça, luta de classes, relação de puro amor, relação inter-racial, política e sexo como extensões da vida.

A realização deste filme irá apresentar uma situação bastante diferenciada de produção. Produção franco-brasileira, a demora da Embrafilme em liberar o dinheiro retardou o começo das filmagens. Nelson chega a Salvador em outubro. As filmagens começam em dezembro, em plena vigência do verão baiano. No final de dezembro decide pela mudança da locação para Cachoeira, cidade histórica a uma hora de Salvador, visando a continuidade do filme. Lá ele consegue dar prosseguimento às filmagens: “Pressenti o abismo, que não ia ser possível. E aí resolvi mudar”⁷⁷.

Na ficha técnica a composição já feita anteriormente, presenças vindas com ele, acrescentadas das presenças locais. A singularidade de sua relação com a cultura baiana apresenta-se na opção de incluir Batatinha no elenco do filme, resgatando o samba como valor do território negro.

O *Jubiabá* de Nelson resulta na história de amor entre a jovem branca Lindinalva e o negro Antonio Balduino. Dessa vez, Jorge Amado não participou da adaptação nem das filmagens.

Ao finalizar a montagem de *Jubiabá*, em maio de 1986, Nelson retoma uma idéia antiga⁷⁸ e começa a pensar na produção de *Castro Alves*, um de seus possíveis projetos ainda hoje⁷⁹, e mais uma vez apresenta vínculos com a Bahia. Dessa vez o movimento é inverso, é a ação do jovem poeta baiano na cidade de São Paulo que desperta o interesse do diretor:

*como você vai filmar um filme sobre o Castro Alves e não tem cena na Bahia? O Castro Alves não era só baiano. O Castro Alves é brasileiro, é nacional. E eu sou paulista. Eu entrei na Faculdade de Direito de São Paulo e a primeira coisa que eu vi assim foi Castro Alves. Depois tinha Fagundes Varela, depois Álvares de Azevedo. Não tinha nome de nenhum *juris consulto*, nenhum sábio do direito, só tinha o nome de três poetas. E o primeiro e mais querido, Castro Alves. O que tem mais história pra contar. A relação dele com São Paulo, os poemas, a sua história de amor. É uma linha do filme*⁸⁰.

⁷⁷ Apud, Helena Salem, p. 347.

⁷⁸ Há registro (cópia do arquivo de Guido Araújo, sem data e sem referência) de nota com o seguinte teor: Enquanto aguarda o pronunciamento da justiça a equipe de Nelson Pereira dos Santos só pensa em duas coisas: (a) descansar quando o filme for realmente lançado) e (b) preparar a produção de seu segundo trabalho, “Rio, Zona Norte”. Eufóricos diante do entusiasmo que seu primeiro filme vem provocando entre as sumidades que o têm visto, os rapazes às vezes até avançam mais pelo futuro, falando num Castro Alves que nada teria a ver com a lamentável obra de Leitão de Barros. Dizem mesmo que Jece Valadão, a grande revelação de “Rio, 40 Graus”, estuda desde já a vida e as obras do poeta baiano: sua candidatura ao papel é das mais fortes.

⁷⁹ Quando indaguei a Nelson sobre os seus projetos futuros, ele me falou longamente sobre *Castro Alves* e de como esse projeto foi se atualizando ao longo de muitos anos de pesquisa e de desejo latente de realização

⁸⁰ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

A realização deste filme marcará o seu retorno a várias origens: à cidade de São Paulo, onde nasceu; à Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde estudou e militou pelo Partido Comunista; e à literatura e à história, suas permanentes e declaradas fontes de inspiração.

C

de Cinema Novo

Já entrei no cinema novo, não fiz o cinema novo. O cinema novo foi mostrado diferentemente por vários criadores, cada um com o seu potencial de linguagem de influência. Foi um cinema muito misturado, de muitas tendências, muito rico.

Nelson Pereira dos Santos⁸¹

Nelson precede Godard, cujo *À bout de souffle* é de 58, o neo-realismo e Rolyud fundidos na vangardismo francês do estruturalismo leninista num barato joyceano popista. Nelson e Godard criaram o *cinema novo*. As contradições européias montadas às contradições brasileiras.

Glauber Rocha⁸²

Há quem diga, jocosamente, que o Cinema Novo é o Glauber Rocha no Rio de Janeiro. Quando o Glauber aparece no Rio, fala-se, discute-se, combate-se, funda-se, liquida-se o Cinema Nôvo.

Nelson Pereira dos Santos⁸³

É um grupo heterogêneo em formação. E todo o mundo pergunta: a ideologia do Cinema Novo? Não existia a ideologia do Cinema Novo, cada um tinha a sua formação [...] Não era uma coisa sólida, um pensamento só. E ninguém tinha obrigação de fazer cinema com visão social. Isso não existia. A idéia era fazer filmes, os melhores.

Nelson Pereira dos Santos⁸⁴

O esboço de uma manifestação opositora ao modelo dominante de projeto cinematográfico vai encontrar a sua demarcação por volta da década de 1960, quando passou a ser constatado o aparecimento de agrupamentos em torno do cinema com o registro da novidade,

⁸¹ Entrevista concedida a José Geraldo COUTO e Alcino LEITE NETO. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!. São Paulo, 21/03/99.

⁸² Glauber ROCHA. Op. Cit., 2004, p.308.

⁸³ Cinema Nôvo: Origens, ambições e perspectivas. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Alex Viany Revista *Civilização Brasileira*, nº1. Março 1965. p.185.

⁸⁴ Entrevista editada por Tunico Amâncio no catálogo da Mostra de Filmes e Vídeos Plano Geral Nelson Pereira dos Santos, 14 a 24 de outubro de 1999, Centro Cultural Banco do Brasil, p.34.

os chamados “jovens”, ou “novos”⁸⁵. Essa constelação de cinemas novos se engendrou dentro de um quadro marcado pela afirmação de cinematografias nacionais e formou escolas que tiveram destinos diversos. Não tendo as mesmas condições de desenvolvimento, umas logo se desviaram do seu presumido percurso, outras resistiram melhor às dificuldades no seu estabelecimento.

O aparecimento dos cinemas novos flagrou o desenvolvimento de uma expressão cinematográfica autônoma e flexível, que não se descolava da cultura de cada país em conexão com a experiência social vivida. Ao contrário, quanto mais a linguagem do filme se definia, mais o cinema se voltava para a tradição da cultura dos diferentes povos. Essa é a tese que os cinemas novos vão demonstrar. A ideologia dominante nos novos cinemas é progressista, visava expressar uma nova subjetividade individual ou coletiva e instaurar uma nova linguagem que assimilasse as mudanças, produzindo ou acelerando processos de transformação estético, social e político, tomando-se o cinema como meio canalizador da representação sensível de uma geração, que com motivações existenciais e políticas variadas, assumiu-o como expressão plasmadora de sua sensibilidade e relação com o mundo.

A imagem de unidade do movimento de renovação dos anos 1960, apesar das significativas diferenças de culturas nacionais, de tradições cinematográficas, de ambiências políticas, torna-se possível através da determinação de características comuns entre os diversos movimentos⁸⁶.

Seguindo a ordem dessa conjunção de fatores que propiciaram manifestações vigorosas da arte cinematográfica reativa ao modelo dominante, surgiu no Brasil, com formas particulares de evidência, o movimento Cinema Novo:

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de ‘qualidade’, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver⁸⁷.

⁸⁵ Guy Henebelle coteja as novas correntes que surgiram no cinema mundial a partir da década de 60. Cf. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

⁸⁶ Cf. Antonio COSTA. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989. O autor cita Micciché, crítico italiano dedicado ao conhecimento e à difusão do novo cinema, que sintetiza em quatro pontos as inovações do movimento, que em graus variados incidiu sobre o cinema do mundo inteiro: a) estrutura narrativa – abandono do enredo tradicional e adoção de fórmulas mais próximas das novas tendências literárias, b) – linguagem fílmica – abandono de formas sintáticas tendentes a ocultar o procedimento de encenação e adoção de técnicas antinaturalistas e destinadas a evidenciar a subjetividade do autor, c) – ideologia – em vez de evidenciar uma mensagem ideológica unívoca, surgiram formas mais fluidas e indiretas, baseadas em procedimentos metafóricos ou alegóricos, d) – estruturas de produção – manifesta-se sempre uma exigência de mudança variando de um circuito de distribuição radicalmente alternativo à conquista de um mínimo controle sobre o sistema de produção e distribuição.

⁸⁷ Id. Ibid.

Em franca oposição ao cinema vigente, e partindo em busca de uma expressão própria, Glauber Rocha expõe as bases desse cinema, libertador da linguagem cinematográfica, vigoroso e original, que se anuncia como novo no conteúdo e na forma e que se identifica com o próprio jeito de ser de uma cultura híbrida, miscigenada, cuja principal característica é reelaborar os influxos sobrevividos de campos diferentes da expressão artística, produzindo um contínuo movimento de deslocamento e de renovação, pois seus temas impõem uma nova postura, um novo modo de filmar:

A partir deste conceito de imitação e de cinema original que se criou no Brasil o termo Cinema Novo. Mas sobre o Cinema Novo, que fez uma opção de enfrentar a verdade brasileira, surge um segundo desafio: que linguagem original usar desde que já se recusou a linguagem de imitação?⁸⁸.

As questões apontadas por Glauber Rocha constituíram o desafio deste movimento e razão do seu desenvolvimento. Como afirmar-se enquanto expressão própria quando o padrão é dado de fora para dentro, seguindo a um modelo de imitação? Como propor um novo modelo? É nessa aventura que se lançaram os ideólogos desse novo cinema, que ajustou o seu foco direcionando-o para as entranhas do Brasil por meio de uma linguagem de ruptura em que imprimiu no celulóide e projetou na tela a nossa paisagem física e humana.

Jean Claude Bernardet também responde às indagações de Glauber Rocha ao referir-se à *Aruanda*, filme de Linduarte Noronha, cineasta paraibano, realizado em 1961:

No caso, a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade. *Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial e falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores, de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmara na mão e uma idéia na cabeça, apenas⁸⁹.

Dessa forma, o professor, crítico e teórico do cinema brasileiro infere que a insuficiência técnica presente na produção inicial do Cinema Novo poderia resultar em função dramática e até mesmo em expressão estética, respondendo às questões vitais do cinema brasileiro daquele momento: o que deveria dizer o cinema do Brasil e como fazê-lo com insuficiência de

⁸⁸ Glauber ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1981, p.99.

⁸⁹ Jean Claude BERNARDET. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.27.

recursos. O status e o papel assumido por esse movimento emergente é o de ser o outro, o avesso ao instituído.

Alguns estudiosos do cinema antecipam o surgimento do Cinema Novo à produção de *Rio, 40 Graus*. Esta é a opinião defendida por Luís Carlos Borges que credencia a Nelson Pereira dos Santos a origem imediata de toda uma nova concepção sobre como fazer cinema no Brasil:

Tudo, na verdade, começou com Nelson Pereira dos Santos, que em 1955 realiza *Rio Quarenta Graus*, o deflagrador, sem dúvida, de um cinema no Brasil, e que em seguida ainda produz, em São Paulo, *O Grande Momento* (1958), estréia na direção de Roberto Santos⁹⁰.

Outros fazem a opção por destacá-lo nos fins dos anos 1950, início dos 1960 quando é realizado um conjunto de filmes com marcas distintas do espetáculo até então apresentado em nossas telas.

É ainda Jean-Claude Bernardet que, optando por não mencionar uma data para o nascimento do movimento, o distingue através de suas características constitutivas, dispostas na seguinte ordem: “primeiro, os jovens diretores ascendem à direção, segundo, a rejeição de conceitos estilísticos dos anos 1950 e terceiro, a posição diante da sociedade”⁹¹.

No detalhe dessas características constata-se que, na primeira, a ascensão dos jovens diretores já representava a primeira ruptura, ou seja, o jovem realizador não percorria mais os procedimentos necessários dos anos 1950, quando era preciso praticar outras funções antes da direção. Em muitos casos, ele partia da crítica – ensaiada por quase todos os jovens que se transformaram em autores – para a autoria de seus filmes, situação semelhante à dos realizadores da *Nouvelle-Vague* francesa – referência obrigatória para todos eles – esboçando uma *Politique des Auteurs*. A segunda característica diz respeito diretamente à construção de uma nova linguagem e a terceira à abrangência e alcance do Cinema Novo, deixando para trás a representação do cotidiano das comédias de costumes das chanchadas existente no cinema brasileiro. Mais do que algum problema social isoladamente, é visto o conjunto da sociedade. Tratava-se de fazer emergir algo diferente daquilo que nos representava como cópia canhestre, banalizada pela reprodução mal feita e estereotipada de outros modelos industriais de cinema. Procurava-se encontrar o equivalente em imagens, do que já estava sendo esboçado na literatura, na música e nas artes plásticas, mas que ainda não tinha encontrado forma cinema-

⁹⁰ Luís Carlos BORGES. *O cinema à margem 1960-1980*. Campinas, SP: Papyrus, 1984, p.24.

⁹¹ Jean Claude BERNARDET. Entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, 7 de março de 1993.

tográfica, com exceção de poucos e desconhecidos pioneiros do cinema brasileiro, de quem os cinemanovistas tiraram suas primeiras lições⁹².

Outras indagações somaram-se àquelas iniciais colocadas por Glauber. O que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição? E as respostas vieram em forma de filmes que conformavam o Cinema Novo, movimento dotado de uma peculiar unidade, que apesar de conter momentos distintos, teve discursos e obras marcantes mantendo traços estruturais comuns entre si.

O Cinema Novo foi estética e intelectualmente um período de extrema consistência. As idéias que gerou, as polêmicas que suscitou, formaram um movimento plural e diverso de estilos e pensamentos com algumas aproximações e similaridades ao visto anteriormente nos outros movimentos de renovação. Aqui, o movimento de renovação – o Cinema Novo – realizou a convergência entre a “política de autores”, a feitura de filmes de baixo orçamento, a opção pela temática social e a inovação da linguagem, prova do seu distanciamento com o cinema acadêmico tradicional.

Essas aproximações com os cinemas modernos vão demonstrar a sintonia e a contemporaneidade do Cinema Novo que, inserido na ordem do moderno, traçou percursos paralelos à experiência desses cinemas.

No final dos 1950, as experiências de *Rio, 40 Graus* (1954-56) e *Rio, Zona Norte* (1957), processadas no bojo do debate político e do nacionalismo crítico cultivados pelo clima intelectual do momento, deram pistas do caminho a seguir, direcionando-o para a compreensão sociológica e política da sociedade brasileira ao estampar a sua realidade. O diálogo maior desses filmes travava-se com a problemática do realismo, o que nos remete ao contexto italiano, filiação primeira de Nelson Pereira dos Santos. Se o neo-realismo⁹³ italiano preconizava como recurso uma apropriação direta do real, onde a paisagem e a vida se qualificavam na matéria fílmica, apresentando ao espectador o aviltamento do humano, nessa situação o aprendizado brasileiro do neo-realismo começava com a recusa aos estúdios, filmava-se em locação, com a câmera sem filtros, sem tripé, livre para capturar a nova realidade que se oferecia para ela.

⁹² A referência aqui diz respeito a Humberto Mauro, Mário Peixoto, Carmem Santos, entre outros, que indicaram as possibilidades inventivas do cinema.

⁹³ Movimento cinematográfico italiano, surgido durante a Guerra e oriundo, a um só tempo, da influência das escolas realistas francesas (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, européia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Barbaro, De Santis, do Centro Sperimentale e da revista *Cinema*. O princípio foi, inicialmente, “filmar com estilo uma realidade não estilizada” (Panofsky). Jacques Aumont e Michel Marie. Dicionário teórico e crítico do cinema. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003, p. 212.

Ao longo da década de 1960, outros traços estilísticos dos cinemas vão estar presentes na produção de idéias do cinema novo brasileiro junto à idéia de câmara na mão e apropriação do “cinema de autor” – oriundo da *Nouvelle Vague* francesa – que assumiu a condição de elemento característico que permeará todo o discurso cinemanovista. Ismail Xavier assim comentará a opção pelo autor e os seus efeitos:

Com a perspectiva autoral, houve espaço para a expressão pessoal e a invenção de soluções que, embora problema para a comunicação mais imediata, conferiram aos filmes uma densidade poética e uma dimensão de ambigüidade, interrogação, responsável por sua maior consistência⁹⁴.

Se na França a “política de autor” correspondeu a uma vontade de expressão do realizador cinematográfico, no Brasil, Glauber Rocha considerou que o cinema de autor era necessariamente revolucionário, por ser de autor. Não há restrição, não há tema que seja proibido ao cinema que, naquele momento, tornou-se vigoroso, deixando de ser um veículo exclusivo de contar histórias para se tornar um campo de pensamento político, estético, ético e social, revelador da experiência humana. O cinema, como elemento da história, é vivenciado por uma geração que não aceitava separações impermeáveis. A vida, a arte, a poesia e a intervenção no debate político transcorriam veloz e simultaneamente.

Ao introduzirem novas formas de apreensão sensível do mundo pela imagem e som, os cineastas do Cinema Novo alteraram a relação entre temas de ponderação e potencialidades estéticas através do aspecto libertador da linguagem cinematográfica, fio condutor para a emergência de um pensamento audiovisual vigoroso e original. No anseio de entender o quadro de afirmação desse cinema Glauber observa: “O *cinema novo* deu contribuição afetiva para o conhecimento do Brasil, pois discutiu ao vivo da imagem e do som o que antes era apenas estatística”⁹⁵.

O cinema assim entendido resultaria em uma linguagem própria que se identificava com a cultura híbrida produzida no país, cuja característica principal é reelaborar as influências que a definem, advindas dos mais diferentes campos de expressão, produzindo um movimento de mudança e renovação.

Raquel Gerber compreende o Cinema Novo como um momento de busca das origens nacionais e irá relacionar o cinema de autor com a manifestação de seu inconsciente:

⁹⁴ Cf. Ismail XAVIER. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O desafio do cinema – A política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.15.

⁹⁵ Glauber ROCHA. Op. Cit., 2004, p.147.

E neste caminho o Cinema Novo faz aquilo que chamo de uma *arqueologia do sujeito*, na tentativa de abordar o “ser colonizado” culturalmente. Essa é a essência do *cinema de autor*, manifestação do inconsciente do autor. Não submetido aos esquemas limitadores da grande produção industrial, o autor poderia mergulhar em si e em sua cultura e tentar criar uma *poesia libertadora* do inconsciente⁹⁶.

Busca, dessa forma, a pesquisadora do cinema brasileiro, verificar o entrelaçamento da busca da identidade pessoal com a busca da identidade nacional, relacionando a liberdade de criação autoral com objetivos coletivos. Para Raquel Gerber, os diretores dos filmes do Cinema Novo partiram da premissa de que o cinema é uma ciência do conhecimento do homem e da história que com a sua alta capacidade de condensação simbólica pode traduzir a cultura de um país em seus “processos cumulativos e multifacetados, cambiantes a todo instante”.

É certo que os filmes do Cinema Novo mobilizaram seu público pela temática que apresentaram na tela sobre os mais variados assuntos da realidade brasileira e pela linguagem a que recorreram, diferenciando-os, nitidamente, do espetáculo convencional que o cinema brasileiro vinha apresentando. Cenários exteriores, configuração de novos espaços, uso de planos longos, câmera na mão, estouro de luz, intensa luminosidade – essa é a luz dos trópicos⁹⁷ –, atores naturais, tudo isso é experimentado até as últimas conseqüências no Cinema Novo, fazendo parte da inscrição de sua linguagem.

Regina Mota em artigo em que reflete sobre alguns aspectos do registro do pensamento brasileiro impresso nos filmes, artigos e manifestos do movimento, afirmará:

No processo de reelaboração era necessário olhar para dentro de si para fazer emergir algo distinto daquilo que nos representava classicamente em clichês e estereótipos de uma nação exótica, paradisíaca e tropical...Ali começamos a difícil tarefa de vermos a nós mesmos no pequeno, pobre e limitado mundo do dia a dia do brasileiro: como vestimos, como divertimos, como comemos e trabalhamos, sem o folclore amenizador das chanchadas da Atlântida⁹⁸.

Marcado pela multiplicidade de seus temas e diferentes visões, o Cinema Novo agregou os mais significativos autores cinematográficos brasileiros. De Nelson Pereira dos Santos,

⁹⁶ Cf. Raquel GERBER. *O mito da civilização atlântica* -Glauber Rocha, Cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis. RJ: 1982, p.25.

⁹⁷ A experiência do uso da luz natural é inaugurada em *Vidas Secas*, e se estende a outros filmes como *Deus e diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964).

⁹⁸ Regina MOTA. Cinema e Pensamento Brasileiro. *Eptic on line*. Revista de Economia Política de las Tecnologías de La Información y Comunicación. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II – Dinâmicas Culturais, Dec. 2006, p.51-52.

Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Paulo Cesar Sacconi, Arnaldo Jabor, Walter Lima, Luís Carlos Barreto, Zelito Viana e David Neves, entre outros. Estes autores cinematográficos, apesar das diferenças de estilos, fundiram experiências estéticas com novidades técnicas, característica que faz a mediação entre o técnico e o estilístico, fundamental para a constituição da moderna dramaturgia do cinema brasileiro. Começaram a realizar a desafiadora tarefa de nos projetar através de lentes que nos configuram e ampliam, revelando nosso cotidiano com paisagens, pessoas e cenários que ilustram a existência de diversos brasis e o mosaico que o constitui – da favela ao sertão. Cacá Diegues de dentro do movimento promove a sua síntese:

O que caracteriza essa geração da qual me orgulho de ter feito parte, que foi a geração que fundou o cinema moderno no Brasil, são duas coisas muito simples: a primeira foi a modernização da linguagem – tanto na forma de fazer, produção barata, equipamento leve, etc.– quanto na abordagem de problemas brasileiros. O outro aspecto, que eu chamaria de a única unidade ideológica do grupo, da geração, era a idéia de fazer um cinema brasileiro no Brasil⁹⁹.

Seguindo diferentes percursos, o cinema brasileiro partiu para a sua prática narrativa, exuberante em plasticidade na conformação de suas imagens diversas, posicionando a sua câmera com a coerência apropriada a um cinema que indaga a composição da forma e do equilíbrio clássicos.

Com essa atitude, o Cinema Novo ocupou papel de destaque tanto no Brasil como fora dele, repercutindo internacionalmente. Movimento seminal, reposicionou o nosso cinema, colocando-o em uma rede de estratégia precisa, que lhe conferiu novo estatuto, passando a ser observado pelas elites, que começaram a ver o cinema como força cultural expressiva de suas inquietações políticas e estéticas. Essa situação lhe conferiu visibilidade e legitimou os seus valores. Isto se deu em razão do trabalho em sincronia articulado pelos seus pares, seguido de um enorme empenho que resultou na ampliação do seu reconhecimento. O Cinema Novo teve destacada repercussão internacional, ganhando prêmios significativos em festivais internacionais, o que motivou a produção de artigos e teses, gerando uma fortuna crítica a seu respeito, em todo o mundo¹⁰⁰.

⁹⁹ Carlos DIEGUES. *Cinema Brasileiro: Idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; MEC/SESU/PROED, 1988, p.31.

¹⁰⁰ Cf. Alexandre FIGUEIRÓA. *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

Jean-Jacques Camelin¹⁰¹, ao tratar da repercussão do Cinema Novo visto pela crítica francesa, no momento de sua descoberta na Europa, mais particularmente em Cannes, afirma:

Foi no século passado, há quatro décadas desse ano 2004, no Festival de Cannes de maio de 1964, que o jovem cinema brasileiro, chamado de “novo” marcava época, propondo quatro filmes: *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, em competição; *Ganga Zumba* de Carlos Diegues, que quase fora escolhido para a Semaine de la Critique: e, para completar, *Os Fuzis* de Rui Guerra, que havia recebido o Urso de Prata no Festival de Berlim, em fevereiro.

Outro aspecto a ser destacado no Cinema Novo diz respeito à logística que adotou: poucas pessoas em colocações essenciais, revezando-se nas funções (produção, direção, distribuição, agitação e articulação teórica) formaram uma rede que potencializou esforços isolados. Refletindo sobre o alcance do movimento Nelson enfatiza a dimensão do trabalho coletivo:

Por que o Cinema Novo foi um avanço de cem anos na história do cinema e provavelmente da cultura brasileira? Porque era um grupo aguerrido, era uma tropa de choque. Com individualidades completamente diferentes entre si, mas havia um trabalho coletivo, de dentro para fora, internamente¹⁰².

A partir da perspectiva de Nelson Pereira dos Santos de que não fez o Cinema Novo já o encontrou, constata-se a sua presença e atuação nos mais significativos momentos do cinema brasileiro. *Rio, 40 Graus* mostrava que o cineasta devia se voltar para uma compreensão sociológica e política da sociedade brasileira e contém os germes do Cinema Novo, movimento que se afirmaria alguns anos mais tarde, de que *Vidas Secas* seria uma tradução emblemática e a trilogia *El Justicero, Fome de Amor e Azylo Muito Louco*, sinalização para a mudança de seu rumo e exaustão.

Da posição assumida por Nelson pode-se deduzir também sobre o caráter polissêmico presente no cinema brasileiro: a constatação de que são muitas as suas referências e que derivam de vários estilos e perspectivas. Na sua firme declaração é reiterada a permanente defesa que faz à liberdade do autor para criar e experimentar linguagens, arriscando-se sempre a novos e imprevistos resultados, sem no entanto abrir mão do diálogo permanente com o outro, com o seu público, traço que o persegue durante toda a sua trajetória artística.

Cacá Diegues posiciona com acuidade o papel de Nelson na cena do movimento:

¹⁰¹ Jean-Jacques CAMELIN. Fragments pour un anniversaire. *Cinemas d’Amerique Latine* n° 12, p. 52-66, Presses Universitaires du Mirail Toulouse, 2004. p.52

¹⁰² Apud Giselle GABERNIKOFF. Op. Cit., vol II, p.340.

O Cinema Novo tem como característica: nós sempre nos influenciámos muito uns aos outros, mesmo que isso não apareça nitidamente. Como de certo modo os próprios filmes de Nelson estão presentes em *Barravento*. Agora, não acontece o mesmo com os filmes do Nelson. Eles são nitidamente anteriores a essa espécie de interpretação que se faz no cinema brasileiro na década de 60. Como são anteriores, vêm sempre por um caminho inesperado¹⁰³.

Da mesma forma, Glauber reforça o entendimento de Cacá alargando a importância de Nelson:

Ele é a consciência do nosso grupo. Foi ele que fez o primeiro filme independente do ponto de vista de produção, *Rio, 40 graus*, e aí encontramos as primeiras posições políticas frente à situação colonial do Brasil. Ele tornou-se um líder, uma espécie de inspirador e, ainda hoje, mediador entre os contrários¹⁰⁴.

Compete, ainda, a Glauber resumir a posição de Nelson no Cinema Novo ao mesmo tempo em que situa historicamente o movimento:

No caso de Nelson, naturalmente, o movimento muito mais se aproveitou dele do que dele do movimento. Mas, de qualquer modo, veio a integrar-se no Cinema Novo, como o próprio Alex e outros. Se se procurasse situar o Cinema Novo historicamente, poder-se-ia dizer que é mais um problema de geração: os novos diretores que surgiam queriam fazer filmes, e, por uma contingência toda especial, que ocorria pela primeira vez, puderam estabelecer algo assim como um programa comum¹⁰⁵.

David Neves¹⁰⁶ em um dos seus textos mais conhecidos detalha a poética do Cinema Novo entendendo-a como um “universo específico em seus diversos setores”, referindo-se assim à unidade encontrada pelo movimento a partir da diversidade de estilos e posiciona Nelson na base do movimento ao indicar suas correntes:

Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um cinema que lhe antecedeu, traça as bases de uma nova escola: a da autenticidade...Assim, Nelson Pereira dos Santos influencia Glauber Rocha que influencia Carlos Diegues, que se exercita. O universo de Nelson, seus conceitos dramáticos agem sobre Joaquim Pedro, que também se estimula com a retórica de Glauber¹⁰⁷.

¹⁰³ Helena SALEM. Op. Cit., p.160.

¹⁰⁴ Glauber ROCHA. Op. Cit., 2004, p.111.

¹⁰⁵ Cinema Novo: Origens, ambições e perspectivas. Op. Cit., p.186.

¹⁰⁶ Crítico e cineasta carioca falecido em 1994, exercitou a militância pelo cinema brasileiro – informando, comentando e argumentando em torno dos filmes realizados no País.

¹⁰⁷ David E. Neves. *Telégrafo Visual: crítica amável de cinema*. Organização e introdução de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 214-215.

Nessa perspectiva, cabe a Nelson Pereira dos Santos a tintura de inspirador do movimento e anunciador do debate sobre autenticidade, dependência e colonialismo cultural, tão caro ao ideário do Cinema Novo, uma vez que ocupou o centro do debate no Brasil nos anos 1950-1970. Seus filmes tanto indicavam as marcas da invenção como a da materialidade da produção, demonstrando a viabilidade de um cinema esboçado nas franjas do subdesenvolvimento, descolado do modelo da matriz industrial. Tal preocupação, traduzida no duplo esforço de criação artística e posicionamento político, definiu a prática de Nelson e se estendeu como marca do Cinema Novo, momento em que se registrou uma posição de extremo avanço no cinema brasileiro, tanto no arranjo e composição dos filmes como na política cinematográfica.

Será de Nelson Pereira dos Santos o local da fala mais autorizado para situar e sintetizar o movimento a partir de suas inscrições contextuais e históricas:

O que eu acho é que os diretores do cinema novo e eu, todos bebemos na mesma fonte. O cinema não vive só do cinema, vive de um contexto cultural mais amplo. Nós todos estávamos embebidos daquela geração anterior dos escritores, dos romancistas, da Semana de Arte Moderna, dos grandes pintores, Di Cavalcanti, Pancetti, de Villa-Lobos, tudo isso estava na cabeça da gente, sem falar em Euclides da Cunha, Gilberto Freyre etc. Era a permanente busca dessa identidade brasileira.

O cinema novo cumpriu uma função histórica, que foi a de juntar essa herança cultural com o domínio da linguagem universal do cinema. Quer dizer, de um jeito ou de outro, cada um de nós sabia usar a linguagem, de uma forma moderna, original [...]. O cinema novo é o modernismo no cinema. Em outras palavras também significa descolonização em todos os sentidos¹⁰⁸.

Se na árvore genealógica do Cinema Novo Nelson Pereira dos Santos recusa o local reservado à paternidade, e se declara cooptado e acolhido pelo movimento, na genealogia de todo o cinema brasileiro Glauber Rocha, ao rastrear o seu DNA, indica a sua procedência genética a partir da metodologia do Cinema Novo e insiste em perfilar Nelson na base do grande tronco da sua matriz:

O cinema novo fez a pesquisa, descobrimos o Pai, a semente, a raiz, o tronco que se nutre das raízes de Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto: são os três que parem Nelson, nossos queridos avós de uma Mãe/Avó: CARMEM SANTOS A MÃE E O CINEMA BRAZYLEYRO MAURO / PEIXOTO / BARRETO OS PAIS DO CINEMA BRAZYLEYRO. NELSON O FILHO DO CINEMA BRAZYLEYRO¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Nelson Pereira dos SANTOS. Entrevista concedida a José Geraldo COUTO e Alcino LEITE NETO. Op. Cit.

¹⁰⁹ Glauber ROCHA. Santos dos Pereira Nelson 80. In: Op. Cit., 2004, p.426.