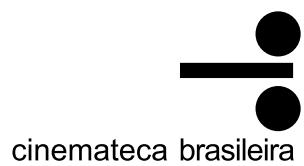




POR ANDRÉ SETARO

panorama do cinema baiano

Apoio Institucional:

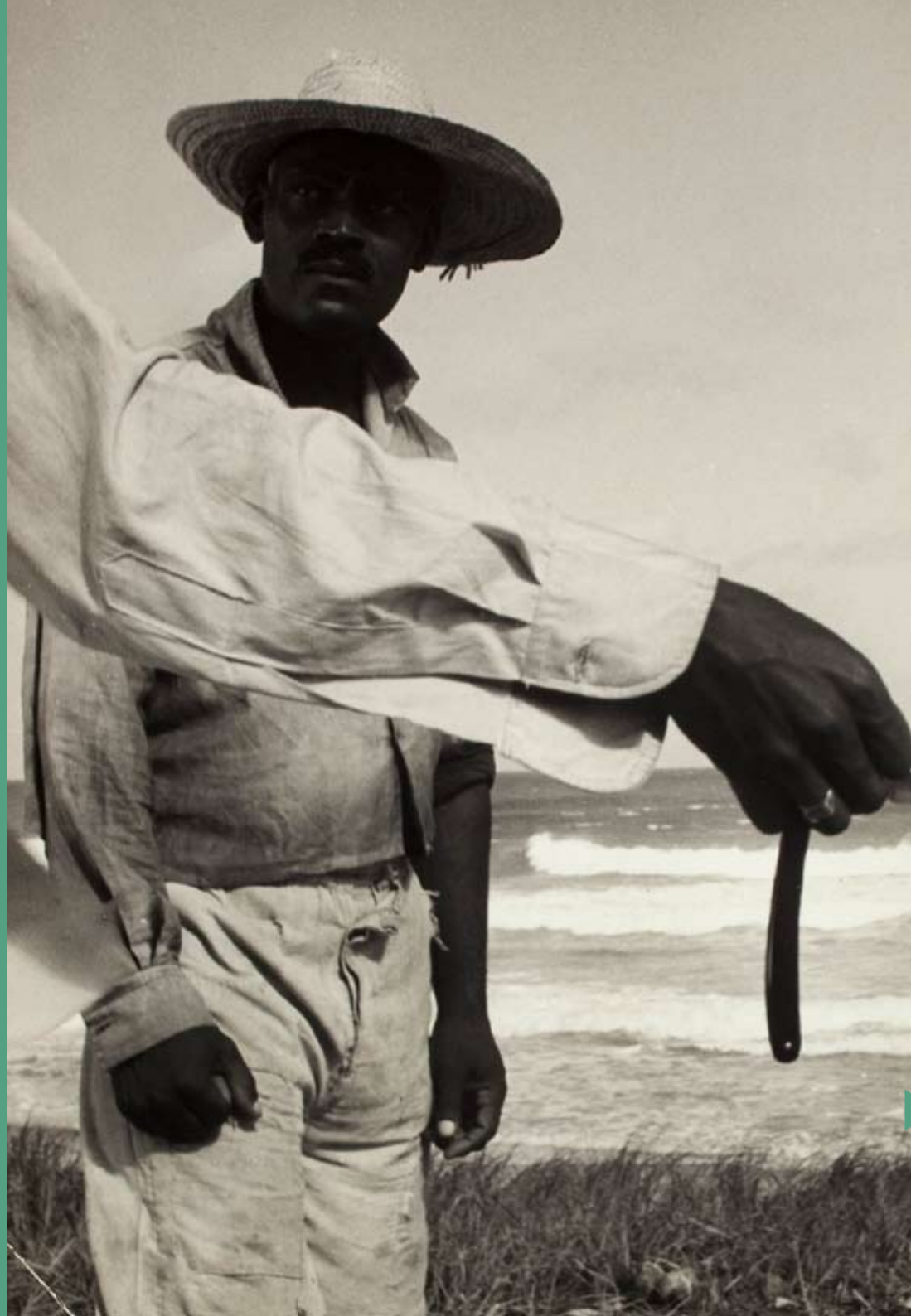


Realização:



POR ANDRÉ SETARO

panorama
do cinema
baiano




▶ Barravento,
1962

Acervo Cinemateca
Brasileira

sumário

• Textos institucionais	9
• Introdução	13
• Os primórdios	21
Dionísio Costa	21
Diomedes Gramacho	23
Boccanera	24
Alexandre Robatto Filho	25
A Presença de Walter da Silveira	29
• Os jovens entusiastas	37
Efervescência cultural	37
Redenção, de Roberto Pires - Primeiro longa-metragem	41
Roberto Pires, cineasta e inventor	42
• Ciclo baiano de cinema	45
• Barravento, candomblé e misticismo	49
Quando entra Glauber Rocha na história	
• O esquema de rodízio	
Forma-se uma escola	53
• Bahia: meca do cinema	54
Aproveitando o décor natural	
• Ciclo baiano e escola baiana de cinema	57
As diferenças	

• As empresas	65
• De repente tudo parou	67
• A grande feira	67
• Tocaia no asfalto	75
• Sol sobre a lama	77
• O surto underground	81
• A redenção de meteorango em o superoutro	87
• As jornadas baianas	89
• O boom superoitista	93
• Cinema baiano contemporâneo	99
• Críticas	107
Três histórias da Bahia	107
Esses moços, de José Araripe	111
Eu me lembro, de Edgard Navarro	113
Cascalho, de Tuna Espinheira	117
Pau Brasil, de Fernando Bélens	120
• Notas	124
• Referências bibliográficas	125
• Ficha técnica	126



Bahia de
Todos os Santos,
1960

Acervo Cinemateca Brasileira



Panorama do cinema baiano

Antonio Albino Canelas Rubim *

O cinema baiano vive hoje um momento muito especial. Em 2011, tivemos semanas com vários longas-metragens baianos em cartaz em salas de exibições em nosso estado. A produção de longas-metragens, coisa rara na história de nosso cinema, vem se consolidando, inclusive com o aparecimento de novos criadores e com sua expansão para gêneros com pouca tradição no cinema de longa-metragem baiano, a exemplo do documentário e da animação. Alguns destes filmes conseguiram mobilizar públicos razoáveis e permanecer em cartaz por diversas semanas. Além dos longas-metragens, a produção audiovisual baiana tem se desenvolvido e consolidado, com novos filmes e vigorosos criadores.

Mas não só da produção vive hoje o cinema da Bahia. Novos cursos de formação cinematográfica nascem nas universidades baianas, a exemplo dos cursos de graduação da UFBA, UFRB e UESB. Outras universidades imaginam criar cursos na área audiovisual, com a UNEB. Proliferam também jornadas, seminários, mostras e festivais, nos quais nossos produtos audiovisuais são divulgados e discutidos. Estes e outros eventos permitem a comunidade

cultural da Bahia interagir com a produção audiovisual contemporânea, nacional e internacional.

Por certo, este panorama não é só positivo. Nele persistem velhos problemas do audiovisual brasileiro e baiano, a começar pelo enorme predomínio do cinema e do audiovisual norte-americanos que bloqueiam o acesso de nossa população não só ao filme baiano e brasileiro, mas a quase toda cinematografia internacional. A exceção a este quadro problemático são as salas alternativas e cineclubes que possibilitam algum acesso à diversidade da produção audiovisual mundial, nacional, regional e local. Deste modo, problema de recursos, distribuição e exibição continuam a atingir fortemente nosso audiovisual. Políticas públicas para o audiovisual, porque construídas colaborativamente pelo estado e pela sociedade, aparecem como vitais para este enfrentamento necessário para o desenvolvimento da audiovisual na Bahia.

Mas, com todas estas e outras limitações, o panorama do cinema baiano está em outro patamar histórico. Nada melhor para constatar este patamar diferenciado que fazer uma visita histórica

qualificada de nossa trajetória fílmica. É exatamente isto que o texto do professor André Setaro da UFBA possibilita. André Setaro tem um itinerário crítico totalmente associado ao cinema da Bahia. Amante inveterado do cinema e do audiovisual, André tem uma longa e qualificada trajetória como crítico, professor e estudioso do cinema mundial e nacional e, em especial, de nossa produção audiovisual.

Nesta perspectiva, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia se sente honrada em poder disponibilizar esta nova versão do *Panorama do Cinema Baiano* de André Setaro. Não temos dúvida de que ele é essencial para uma compreensão da dinâmica cíclica de nosso cinema e para um entendimento mais consistente e rigoroso do audiovisual baiano: de suas conquistas, dilemas, entraves, sucessos. Enfim de sua vida, que é parte imprescindível da nossa cultura e da vida de todos os baianos.

* Secretário de Cultura do Estado da Bahia

Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964

Acervo Cinemateca Brasileira





A respeitável memória do cinema da Bahia

Entidade da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) responsável pelas políticas públicas de fomento às artes, a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) promove e incentiva não somente ações ligadas à criação e produção artística, mas também aquelas relacionadas à memória, que se constitui elo essencial da cadeia produtiva e matéria de suporte aos demais elos, em especial a formação, a pesquisa e a difusão do patrimônio histórico e contemporâneo do cenário cultural baiano.

No setor Audiovisual, é de vital importância a preservação dos acervos fílmicos e audiovisuais, tendo em vista que a Bahia já completou mais de um século de cinema e continua demonstrando vitalidade na produção de novos conteúdos. Nosso papel é, junto com a sociedade, dar continuidade e fortalecer as políticas públicas voltadas para a preservação da memória, viabilizando o acesso do público às nossas imagens em movimento.

Dentre as ações de memória realizadas nos últimos anos, podemos citar, por exemplo, o lança-

mento de coletâneas especiais, acompanhadas de um necessário trabalho de pesquisa e difusão: o Memória em 5 Minutos (box com quatro DVDs com 84 curtas premiados em 13 edições – de 1994 a 2009 – do *Festival Nacional 5 Minutos*) e o *Bahia: 100 Anos de Cinema*, lançado em 2010 em parceria com a Cinemateca Brasileira e Ministério da Cultura, e que reúne, em 12 DVDs, 30 filmes representativos da nossa cinematografia, entre clássicos e raridades. Também foram proporcionados a restauração de *Leão de 7 Cabeças*, de Glauber Rocha; o apoio ao restauro do primeiro longa-metragem baiano, *Redenção*, e do filme *A Grande Feira*, ambos de Roberto Pires.

É neste aspecto que a publicação do *Panorama do Cinema Baiano* vem cumprir um papel de registro importante. Assinadas por André Setaro, estas páginas apresentam paisagens, realizações e personagens significativas do audiovisual do estado. São complementadas, ainda, por críticas sobre filmes baianos, outro campo prioritário de nossa atuação, fomentado por meio do *Programa de Incentivo à Crítica de Artes*, lançado em 2011, no intuito de contribuir para a renovação da produção de crítica de artes na Bahia.

Este livro, portanto, atende aos desafios que o setor do Audiovisual da Bahia apresenta. Esperamos que ele seja mais uma ferramenta de conhecimento, informação qualificada, posicionamento

analítico e reconhecimento da respeitável memória do Cinema da Bahia.

Nehle Franke

Diretora da Fundação Cultural do Estado da Bahia

Cinema baiano em panorama histórico

É impressionante a demanda do público – sobretudo estudantes, pesquisadores e cineclubistas – por informações sobre o cinema feito na Bahia. O desejo é pela história: quando, como, quem começou a filmar e a exhibir filmes na Bahia? O que os pioneiros filmavam? O que o público via? Desde 2007, para atender essa demanda, começamos a disponibilizar ao público o *Panorama do Cinema Baiano*, do professor e crítico André Setaro, um texto objetivo, que trata do início da produção cinematográfica no estado, iniciada em 1910, até 1976, ano de realização da pesquisa. A cada solicitação, tirávamos cópias do texto original, um conjunto de páginas datilografadas e mimeografadas, já amareladas pelo tempo.

Corri atrás da publicação. Teria havido uma publicação desse texto? Conversei sobre esse assunto com o cineasta José Umberto, diretor da DIMAS em 1976. Ele me contou que o texto não chegou a ser publicado na época, por falta de interesse dos gestores de então, mas foi distribuído assim mesmo, em páginas datilografadas e grampeadas,

para o público que esteve presente à mostra do cinema baiano, realizada naquele mesmo ano.

Em fevereiro de 2009, um ano antes de completarmos um século de cinema - o que ocorreu em abril de 2010 – convidamos André Setaro a fazer uma revisão e atualização do Panorama de 1976, complementando o texto original com informações sobre o período que vai de 1976 até 2010. Ainda o desejo de se apropriar da história, narrada numa linha do tempo. O desafio foi lançado e o professor Setaro topou; foi feita a revisão e ampliação do Panorama original e a inclusão de textos críticos a respeito de filmes baianos lançados depois de 1976 até os tempos mais recentes.

Panorama do Cinema Baiano é leitura essencial, sobretudo para quem hoje atua no campo do cinema e do audiovisual brasileiros. O texto de André Setaro é, em parte, resultado de pesquisa a partir de dados históricos; em outra parte, é fruto do que ele testemunhou e vivenciou. André é memória viva de parte de nossa história. Frequentou o Clube de Cinema da Bahia, de Walter da Silveira, se enveredou na produção de curtas e, com o passar dos anos, se firmou como um dos principais críticos da Bahia. E como crítico atuante, vem acompanhando com sincero e especial interesse o que vem sendo feito por aqui. É isso que torna esse texto ainda mais interessante, necessário para quem quer conhecer parte dessa

história, história de luta, de partilha, de amizades e rompimentos, de resistência e persistência, mas sobretudo história movida a paixão; paixão e desejo de expressão em forma de imagens em movimento.

Boa leitura.

Sofia Federico

Diretora de Audiovisual
Fundação Cultural do Estado da Bahia
Secretaria de Cultura do Estado da Bahia



introdução

Em maio de 1976 (lá se vão 34 anos!), quando de uma mostra do cinema baiano no auditório da Biblioteca Central (que ainda não se chamava Sala Walter da Silveira), a pedido de José Umberto Dias, então coordenador (como se dizia) da Imagem e Som, escrevi um tímido *Panorama do Cinema Baiano*, que obteve razoável repercussão.

Mas o tempo passa e muita água já rolou no rio das três últimas décadas. O panorama que escrevi terminava no *Ciclo Baiano de Cinema*, embora já existissem os chamados filmes *underground* de André Luiz Oliveira, Álvaro Guimarães, entre outros. A publicação se deu quando explodia nas *jornadas baianas* de Guido Araújo o *surto superoísta*, que, se a princípio não foi dimensionado em sua devida importância, com o passar dos anos, reuniu uma nova geração de cineastas que viriam dar continuidade e ânimo ao então enfraquecido cinema baiano, a exemplo dos pequenos (e grandes!) filmes na bitola de Super 8 realizados por Edgard Navarro, José Araripe Jr., Marcos Sergipe, Pola Ribeiro, Cícero Bathomarco, entre muitos outros. E até mesmo profissionais de outras bitolas, como José Umberto e Vito Diniz, que quiseram se fazer valer como artistas na expressão *superoísta*.

O *Panorama do Cinema Baiano*, que está aqui revisto e ampliado, vem a refletir a mudança dos tempos e a necessidade de se acrescentar o que aconteceu depois de maio de 1976, já que, tempo passado, a perspectiva histórica tende a ficar mais nítida, mais bem focada. Assim, nesta nova edição, incluí o *boom* superoísta, a longeva Jornada Internacional de Cinema da Bahia, os novos talentos que vieram a surgir, principalmente a partir deste milênio com os editais governamentais, que propiciaram a feitura de mais de uma dezena de longas-metragens, um fato extraordinário para o cinema baiano, que amargou quase vinte anos sem a confecção sequer de um longa. Mas também houve, nestes anos 2000, uma profusão de curtas, muitos deles premiados em festivais nacionais.

A memória cinematográfica, se não fosse a paciência de uns poucos, estaria desaparecida. Neste particular, não se pode esquecer o trabalho de José Umberto Dias, que há décadas vem procurando preservá-la em seu trabalho na Dimas, além de ter organizado dois livros fundamentais: a obra completa do ensaísta Walter da Silveira (o único digno desse nome na Bahia, estilista admirável e ensaísta brilhante de

cultura vastíssima), editada pelo Governo do Estado em quatro volumes no apagar das luzes de 2006, e, mais longe, em 1979, *A História do cinema vista da província*, obra póstuma de Walter da Silveira, mas com um complemento ensaístico importante escrito por Umberto. Não se pode omitir, em se falando de memória, as pesquisas exaustivas de Geraldo Leal, que publicou (em parceria com Luis Leal Filho), com dinheiro de suas economias, do próprio bolso, portanto, o valioso *Um cinema chamado saudade (1997)*, uma relação completa das salas exibidoras que se instalaram na cidade de Salvador desde o início do século XX, e com ditos, diga-se de passagem, como era de seu feitio e de seu estilo, pitorescos. Também os esforços de Petrus Pires, filho do grande Roberto, que tomou a si a tarefa de preservar a memória de seu pai. Como resultado de sua tenacidade, estão restauradas as cópias de *Redenção*, primeiro longa baiano, *Tocaia no asfalto*, e recursos já foram conseguidos para a restauração de *A grande feira*.

O advento do digital provocou uma revolução no audiovisual. A expressão pelas imagens em movimento, democratizada, virou uma realidade para qualquer pessoa. Centenas de filmes estão sendo realizados na Bahia através de películas e, principalmente, de câmeras digitais. A quantidade de curtas é imensa. Para se ter uma ideia, basta verificar o número de inscritos baianos no Festival 5 minutos, que é realizado todos os anos. Impossível, portanto, dar conta de tudo que é feito, salvo sob severa e extenuante pesquisa. Assim, deu-se preferência, aqui, neste *Panorama do Cinema Baiano*, aos filmes de longa-metragem, com

citações passageiras de alguns curtas representativos. O objetivo é do registro, de deixar impresso não somente o itinerário histórico, mas, também, impressões pessoais. Há, portanto, nos últimos capítulos deste panorama, críticas de alguns filmes baianos que foram realizados depois do ano 2000, a começar pelo elemento deflagrador que foi *Três Histórias da Bahia*.

Que fiquem perdoadas, se houver, algumas omissões.

Dedico este panorama a Cláudio Leal, jornalista baiano que muito me incentivou neste projeto e sem o qual não o teria levado adiante.

André Setaro



Bahia de
Todos os Santos,
1960

Acervo Cinemateca
Brasileira



os primórdios

DIONÍSIO COSTA

Em 4 de dezembro de 1897, no Teatro *Politheama*, um certo Dionísio Costa traz a Salvador “o mais antigo cinema exibido nesta capital. Era, ao mesmo tempo, *falante*, porque lhe estava adicionado um *grapho-phono*”. Esta informação pitoresca contida no livro *Os cinemas da Bahia: 1897-1918 (1)*, de Sílio Boccanera Júnior, o primeiro escrito no Brasil sobre assunto de cinema, revela que os baianos já tomam conhecimento das imagens em movimento desde o século retrasado (XIX), logo depois da descoberta do cinematógrafo e da primeira projeção pública de um filme, que acontece em Paris, no Grand Café do Boulevard des Capucines, 14, em 28 de dezembro de 1895.

A província da Bahia recebe com entusiasmo as exposições, que viriam a ser uma espécie de coqueluche. Todos se dirigem à sala exibidora a fim de conhecer “a última maravilha do século XIX”, conforme nota de um jornal, o *Correio de Notícias*, que ainda diz: “muitas excelentíssimas famílias e muitos cavalheiros, manifestando uma satisfação geral pelo tempo empregado em apreciar tal divertimento, lotaram o

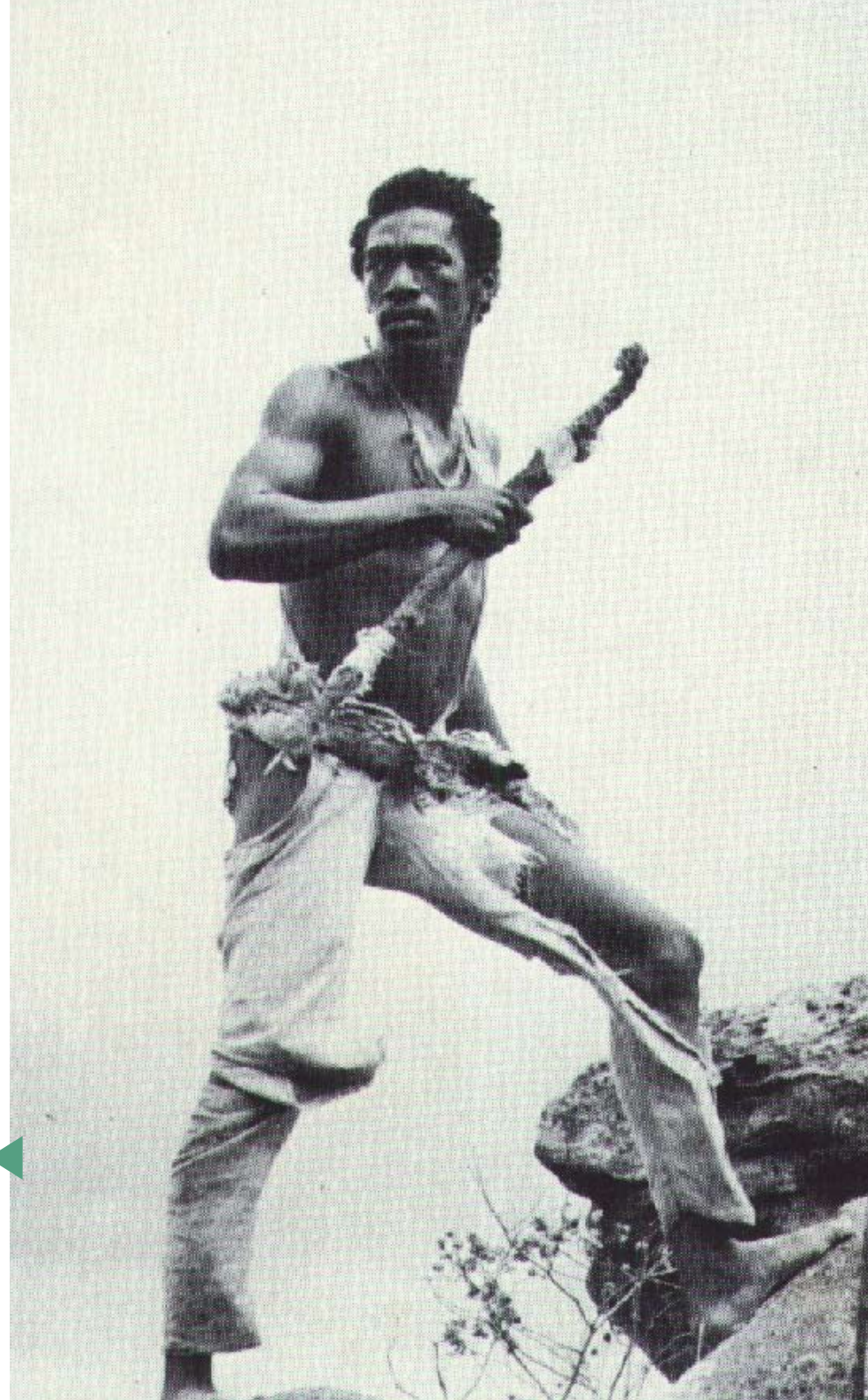
teatro”. Mas o Teatro *Politheama* apenas cede seu espaço para a instalação do projetor, que, após algum tempo, esgotado o interesse inicial pelo fenômeno, de “ver gente de carne e osso em movimento”, é dali retirado, voltando o espaço a funcionar como proscênio para textos dramáticos e companhias líricas.

É preciso esperar pelo Sr. Nicolas Parente, que instala outro aparelho de projeção cinematográfica numa casa assobradada da Rua Carlos Gomes, 26. Segundo os jornais da época, “o Sr. Nicola Parente, um dos pioneiros da exibição baiana, ainda ontem, como em noites anteriores, fechou cedo a sua bilheteria, pois desde a véspera a superabundância da vendagem obrigara muitos espectadores a voltarem, aguardando, para ontem, apreciarem o interessante aparelho. A extraordinária concorrência, enchendo de uma massa de assistentes, compacta e augusta, a sala de exposições, está a convidar o Sr. Nicola a se transferir para um teatro ou uma sala de maiores proporções”. Apesar do pioneirismo de Nicolas Parente, as projeções se fazem esporádicas, não havendo uma sala propriamente dita destinada à projeção de filmes, o que somente viria acontecer alguns anos depois. Mas o velho sobrado da Rua Carlos Gomes, lotado, pro-

porciona ao público baiano a visão de filmes curtos como *Carnaval em Veneza*, *Briga de mulheres sem coragem*, *Uma reunião de amigos* e *Em divertimento jogando uma partida de cartas*, além de outros sibilantes títulos. Alguns espectadores, inclusive, chegam a se assustar quando um trem chega à estação, pensando, talvez, que o veículo fosse transpor a tela e os massacrar na plateia.

Assim, entre 1897, data da chegada do cinema em Salvador, até 1909, não há instalação permanente para a exibição de filmes, o que significa dizer: não existem casas de espetáculos construídas como cinemas. Há projeções ambulantes, ocasionais, como a de Nicolas Parente e outros, que alugam antigos sobrados e barrocos casarões para tal fim. Em 1909, no entanto, é inaugurado o cinema Bahia, localizado na Rua Chile e, com isso, o registro de uma sala especialmente dedicada à projeção de filmes. Data significativa, 1909 é um ano no qual os comerciantes começam a se entusiasmar com a perspectiva de desenvolvimento de um circuito exibidor. Não mais cinemas ambulantes de feiras e casarões, mas salas instaladas e projetadas para a veiculação de fitas diversas.

A Lenda do Pai
Inácio, 1987



DIOMEDES GRAMACHO

Se 1909 é um ano importante no terreno da exibição, também o é no da produção de filmes, com a iniciativa de Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, que começam a filmar em Salvador, aproveitando material de origem francesa. Gramacho aprende técnica de fotografia e a de filmagem com um alemão que atende pelo nome de Lindemann, que trouxe da Europa alguns equipamentos. Alguns anos depois, Gramacho, juntamente com Dias da Costa, se torna proprietário da empresa de seu antigo mestre, a *Photographia Lindemann*. Ainda em 1909, com os rudimentos do aprendizado, põe-se Gramacho a filmar “vistas e paisagens” e, no ano seguinte, registra com êxito um torneio de regatas tradicional que, exibido o filme com o nome de *Regatas da Bahia*, alcança grande sucesso. Há quem diga que o primeiro registro em películas deste precursor tenha sido *Segunda-feira do Bonfim*, mas não resta dúvida de que *Regatas* é, de qualquer forma, uma obra mais acabada do ponto de vista cinematográfico. Em seu laboratório, Gramacho cumpre todas as etapas da realização fílmica, do negativo ao positivo, e, durante quatro anos, exerce um trabalho intenso e continuado, sendo, também, um pioneiro das atualidades, quando registra os diversos eventos que ocorrem na cidade, desde as festas folclóricas, torneios e exposições aos fatos políticos, antecedendo, com isso, Alexandre Robatto, Filho.

Tomando conhecimento das atividades de Gramacho,

um rico senhor da terra, o Coronel Rubem Pinheiro Guimarães, que é o arrendatário do Teatro São João, encomenda-lhe atualidades – espécie de cine-jornais – com a duração, cada uma, de meia hora, para o registro dos fatos importantes que acontecem em Salvador. O Coronel tem o hábito de reunir os amigos, em sua casa na Rua Chile, para passar os filmes de Gramacho. Neste particular, poder-se-ia dizer que Rubem Pinheiro Guimarães é o primeiro produtor cinematográfico da Bahia.

Walter da Silveira, pesquisando os primórdios do cinema baiano, chega a conhecer Diomedes Gramacho. Sobre Gramacho, escreve em *A história do cinema vista da província (2)*: “... já octogenário, porém, lúcido, não obstante surdo, tivemos a melhor verdade sobre a sua experiência de primitivos. Porque só o seu depoimento seria ainda possível: a *Photo Lindemann* perdera os arquivos em conseqüência de uma penhora e os filmes ele jogara ao mar em 1920, desesperado com um incêndio no atelier à Praça da Piedade.”

O desespero de Diomedes Gramacho com seu ato tresloucado de jogar fora todos os seus registros cinematográficos impede, como bem se refere Walter da Silveira, o conhecimento das fitas pioneiras do cinema baiano. Consegue o ensaísta tirar muito pouco do depoente, que, já velho, desmemoriado, não tem, na ocasião, oportunidade de revelar o seu passado, mas, de qualquer maneira, o que aqui está registrado se deve às vagas lembranças de Diomedes Gramacho a Walter da Silveira.

BOCCANERA

Livro editado em 1919, e impresso pela Tipografia Baiana de Cincinato Melquíades, *Os cinemas da Bahia: 1897-1918*, de Sílio Boccanera Júnior (1863-1928), é uma crônica que aborda aspectos particulares da história da exibição cinematográfica. Nenhum outro escritor brasileiro, antes dele, preocupa-se em fixar essa época primitiva e tão fascinante, atribuindo ao cinema uma relevância que, então, se tem como injustificável. Deste modo, talvez, é daqui que se iniciam os estudos sobre cinema no Brasil. Dificilmente há outra obra publicada no mesmo período com a preocupação do registro de particularidades relativas ao cinema, revelando-se Sílio Boccanera Júnior como um pioneiro neste campo, o do registro escrito.

A Bahia, portanto, ainda distante do eixo Rio-São Paulo, com as comunicações difíceis da época, província isolada, tem surpreendentemente um fato pioneiro na área do cinema, como se está por ver. No campo das publicações, vale registrar que a partir de 12 de outubro de 1920, o pioneirismo baiano inaugura outra experiência: uma revista semanal dedicada ao cinema, a *Artes e Artistas*, editada por Fonseca & Filhos, que, estimulados pela boa receptividade, leva dois anos até a sua liquidação, quando, em 9 de abril de 1922, por dificuldades financeiras, tem seu derradeiro número, o 72. Não se pode, porém, deixar de ressaltar que o surgimento de uma revista de cinema na Bahia ainda no despontar da década de 20 é um acontecimento singular no

panorama brasileiro, com bem observou Walter da Silveira: “Quem leia hoje *Artes e Artistas*, sobretudo sabendo que somente na mesma fase se organizavam e definiam, na Europa, a crítica cinematográfica e as revistas sobre filmes, não pode deixar de reconhecer que, malgrado muitas ingenuidades, se encontra nas suas páginas uma enorme fonte de revelações sobre o que representava, na ocasião, o cinema como fenômeno estético e econômico.” Ambas as manifestações culturais, a de Boccanera e a dos Fonseca, entretanto, não têm seguidores e Salvador, até hoje, no segundo milênio, não possui uma revista especializada no assunto.

As pesquisas sobre os primórdios do cinema baiano ficam, portanto, condicionadas e restritas à investigação em jornais e publicações da época, sendo difícil o conhecimento da maioria do material filmado, pois boa parte deste é destruído. O trabalho se torna um trabalho de arqueólogo, mas, ainda assim, sempre é possível se encontrar alguma coisa referente às décadas de 10 e 20. Na conversa de Walter da Silveira com Diomedes Gramacho, já no ocaso de sua existência, este revela ao crítico conhecer um realizador que filma na Bahia e que se chama Luxardo. As investigações, no entanto, ainda estão por ser acionadas. O que se dá aqui nestas notas iniciais, chamadas de primórdios do cinema baiano, se configura como a *pré-história* desta cinematografia. A história propriamente dita tem início com Alexandre Robatto, Filho, que começa a filmar a partir da década de 1930 e cujo material foi recuperado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia.



ALEXANDRE ROBATTO, FILHO

25

panorama do cinema baiano

Na década de 1930, encontrando uma terra arrasada em termos de produção cinematográfica, emerge a figura de Alexandre Robatto, Filho (3), que começa a filmar uma série de fitas curtas que focalizam aspectos importantes da paisagem e dos costumes da cidade de Salvador. Robatto surge sozinho neste cenário onde inexistem condições de se desenvolver qualquer trabalho cinematográfico, dada a ausência de laboratórios capazes de revelar o negativo e, mesmo lojas que o vendam. A persistência, a tenacidade, a vontade desse realizador, no entanto, conseguem vencer todos os obstáculos e, munido de uma câmera, inicia a sua obra, que sinaliza a paciência de um apaixonado pelas imagens em movimento, pois estas, aqui tomadas, tinham que ser mandadas ao Rio para revelação e, depois, enviadas de volta num processo longo de espera. A paciência de Robatto, de Jó, determinou-lhe o itinerário, a trajetória que se cristaliza por perto de 40 anos de labuta no ofício de cineasta documentarista.

Cirurgião dentista, Alexandre Robatto, Filho, é o que se poderia chamar de cineasta de fim de semana, pois a sua sobrevivência vem de sua profissão. Começa a filmar na bitola de 8mm com um filme sobre a aplicação da vacina contra a tuberculose. O sucesso desta pequena fita, entretanto, surpreende Robatto, porque vários cientistas que aqui estão para um congresso de medicina, vendo-a, solicitam a seu autor várias cópias dela. O interesse aqui, claro está, é ape-

nas científico, longe, portanto, de qualquer pretensão estética. Filma também, nesta época, os equipamentos de fornecimento de água para a cidade. No Instituto de Pecuária da Bahia, onde tem um emprego, cria, já na bitola de 16mm, uma linha de documentários sobre zootécnica, com um método particular de registro. Primeiro filma todos os grandes reprodutores e espera que se dê a reprodução, registrando a evolução dos descendentes com o objetivo de apurar, por meio das imagens, a qualidade de genares do reprodutor. O realizador ainda voltaria à captação do sistema de águas, quando é implantado em Salvador um moderníssimo, que tem as instalações postas a seco. Desta vez consegue uma câmara de 35mm e o filme causa surpresa, principalmente porque, através dele, pode-se contemplar os defeitos porventura existentes do trabalho de engenharia. Como de fato vem a ocorrer.

O cinema sempre convive com Alexandre Robatto, Filho, pois desde tenra idade, por causa de um cinema de propriedade de seu pai, em Alagoinhas, está acostumado ao ritmo frenético das imagens em movimento. Numa conversa com o realizador (4), em 1976, Robatto disse: “O grosso de meu trabalho, a rigor, foi todo concentrado na bitola de 35mm e muito devo, neste sentido, à Cooperativa de Pecuária da Bahia. O filme técnico sempre me fascinou. Por exemplo: fiz um documentário sobre a plantação de fumo, desde a semente até o charuto, o produto final. Levava, mais ou menos, dois anos até a conclusão do filme. Entre os muitos que fiz, destaco o da eletrificação da Rede Ferroviária da Leste Brasileira. Também aqui há

o registro de todo o processo: da primeira estação até o trem inaugural. Lauro de Freitas me acompanhava e me deu muito apoio.” O método robattiano de registro, portanto, se caracteriza pela rodagem de todas as fases da construção. Como ele próprio diz: “la rodando aos pedacinhos”.

Com muita dificuldade, Robatto consegue mandar vir do Rio uma duplicadora e, com ela, realiza a copiagem de um filme de 35mm para duas cópias em 16mm com quatro pistas sonoras, o que dá impulso à melhoria da reprodução sonora. Robatto conta que no seu primeiro trabalho em 35mm, para fazer a conversão para 16mm, copia até o som por meio eletrônico. Tendo por base um contratipo, não consegue copiar *ópticamente* a pista. Segundo seu relato na conversa, “um trabalho feito na base do vale tudo, em situações precárias”. As condições são completamente opostas às de hoje, quando já se tem na Bahia equipamentos de última geração capazes de permitir a montagem de um filme.

A fase mais produtiva de Robatto está na década de 1940, quando realiza vários documentários de considerável valor histórico, registrando fatos importantes e eventos marcantes, como o grande desfile comemorativo dos 400 anos de Salvador, a chegada do corpo de Rui Barbosa em 1949 para ser enterrado no fórum de mesmo nome situado no Campo da Pólvora, os bailes carnavalescos do aristocrático Clube Bahiano de Tênis etc.

Quatro séculos em desfile é, hoje, a título de exem-

plo, um documento de grande valor histórico, pois registra a grande parada idealizada por Chianca de Garcia. Neste acontecimento, a sociedade baiana participa fazendo figurações de personagens. Por causa disso, conta Robatto, todos lhe pedem uma cópia do filme e, assim, consegue vender mais de uma centena. *Aconteceu na Bahia número 1* é outro documentário marcante, que focaliza a procissão de Nosso Senhor dos Navegantes. Robatto recebe também encomendas, que realiza em 16mm e entrega, depois de montadas, aos donos e, com isso, perde muitos filmes, pois não fica com nenhuma dessas cópias encomendadas. O registro de Robatto é imenso: a visita de Getúlio Vargas ao poço pioneiro da Petrobras, a vinda de Eurico Gaspar Dutra inaugurar a Refinaria de Mataripe, as chamadas festas de largo, a Lavagem do Bonfim.

Algumas pistas, no entanto, são localizadas na conversa, como a lembrança que, de repente, Robatto tem de um laboratório bem montado – “com copiadeira e tudo” – de propriedade do Sr. Barradas, dono de um cinema chamado Glória, que seria, reformado, transformado no Tamoio em início da década de 1960. Que fica à Rua 21 de Abril.

Robatto Filho, segundo palavras de Walter da Silveira, por seu prolongado amor à técnica cinematográfica, durante largo período, cultivou o gosto de produzir curtas metragens de natureza documentária, com uma visão somente às vezes acertada dos problemas fílmicos, mas, sempre, com um honesto desejo sem se comercializar.

Se nos anos 30 e 40 os filmes de Robatto revelam mais uma preocupação documentária – *A marcha das boiadas*, por exemplo, os registros das exposições pecuárias, os eventos políticos, sociais, festeiros –, em 1952, porém, com *Entre o mar e o tendal*, há já um sentido estético na captação do documento. *Entre o mar e o tendal* é o mais bem acabado filme de Robatto, a sua obra-prima, por assim dizer, cujas imagens se refletem para a posteridade. Focalizando a pesca do xaréu, o documentário é filmado nas praias de Chega-Nêgo e Carimbamba. É um texto ilustrado que conta o processo de transformação das armações de baleia em redes de xaréu e, com isso, a evolução que provoca entre os pescadores da região. Do material captado, Robatto tem dois filmes: um, mais elaborado, que é *Entre o mar e o tendal*, onde se percebe uma preocupação estética na fluência das imagens em movimento, que contam, inclusive, com os cânticos originais dos *tiradores* Nezinho, Marcos e o coro de Carimbamba. A partitura musical é mais trabalhada, e elaborada pelo maestro Paulo Jatobá, que se inspira nos cânticos originais praiheiros para compor a trilha sonora, participando, também, do trabalho musical, D. Semírades Seixas e o Coral Siciliano. Do mesmo material, mas em estado bruto, monta *Xaréu*. Ainda na primeira metade dos anos 50, Robatto filma *Vadiação*, documentário sobre capoeira, que se inspira numa trilha sonora. “É um filme sobre capoeira, é, a meu ver, ‘um musical’”, revela Robatto na mesma entrevista. Feito em cima de *storyboards* desenhado, plano a plano, pelo artista plástico Carybé, *Vadiação* pode ser considerado um dos mais importantes filmes do cineasta pioneiro do cinema baiano.

TOCAIA NO ASFALTO
CENA 334/5 SEQ 28
TOMADA I INT
DIA



A PRESENÇA DE WALTER DA SILVEIRA

A liderança cineclubista de Walter da Silveira tem importância fundamental na formação de cineastas e críticos baianos que viriam a se manifestar em meio a eclosão do *boom* cinematográfico que aqui se verifica a partir de 1959 com o lançamento do primeiro longa-metragem baiano, *Redenção*, de Roberto Pires. Walter da Silveira à frente do Clube de Cinema da Bahia forma e informa uma plateia que desconhece outras cinematografias que não a americana. É através da atividade cineclubista, na década de 50, que os baianos tomam conhecimento do neorealismo italiano, do expressionismo alemão, da escola soviética liderada por Sergei M. Eisenstein e Pudovkin e do realismo poético francês. Limitados à produção de Hollywood, que domina o circuito exibidor, os habitantes da província apenas têm no Clube a única janela para a percepção da estética cinematográfica, influenciando, decisivamente, em muitos de seus frequentadores, que começam então a ter uma compreensão mais ampla da arte do filme.

Fundado em 27 de junho de 1950, no auditório da Secretaria de Educação, o Clube de Cinema da Bahia dá início às suas atividades culturais projetando, num velho aparelho quase sem uso, com perigo de queimar a fita, *Os visitantes da noite (Les visiteurs du soir)*, de Marcel Carné. Segundo Walter da Silveira (5), “existia uma cena de dança medieval em que, por um processo de técnica cinematográfica, os gestos e os sons se tornavam crescentemente lentos até

vir a imobilidade total dos atores. O público pensou num defeito do projetor, exprimindo seu desencanto por ver interrompida a estória num momento de tamanha beleza, mas logo depois sorria dele próprio ante o prosseguimento dramático. E se tratava de um público da mais alta qualidade, começando por Anísio Teixeira, que, Secretário de Educação, cederia o auditório ao Clube, prestigiando-lhe a fundação.”

A plateia e balcão do Guarany estão lotados. Sábado de manhã de 1965. A maioria dos espectadores constituída de estudantes do Central, que, filando aulas – sábado, naquele tempo, também tinha aula –, adquire o conhecimento do filme como arte. Uma turma, porém, de capadócios, que está ali, naquela sessão, apenas para perturbar, grita, ri e assobia diante dos passos poéticos de *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. Num determinado momento, Walter da Silveira, temperamental como era, levanta-se e solicita que a projeção seja interrompida e as luzes da sala se acendam. Diante da plateia, que fica silenciosa, Walter dá tremenda reprimenda nos jovens assanhados, fazendo-os ver que *Hiroshima* é uma obra de arte e merece todo o respeito e todo o silêncio.

Walter da Silveira não admitia que alguém saísse no meio de um filme. Ficava aborrecido e o *pecador* restava, depois, sem moral com o mestre. Qualquer conversinha lateral também era reprovada pelos olhos de Walter da Silveira. Quem quisesse conversar que fosse para a sala de espera ou saísse do cinema. A importância do Clube de Cinema da Bahia, na

formação de plateias, na deflagração do próprio *Ciclo Baiano* (entre 1959 e 1963, filmes genuinamente baianos são realizados: *Redenção*, *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto* etc.) e como centro difusor da cultura cinematográfica é inquestionável. A liderança de Walter proporciona a muitos interessados pela sétima arte uma espécie de descoberta da importância do cinema como veículo de expressão artística.

Vive-se, nos anos 50, na *urbis* soteropolitana, sob influência do espetáculo norte-americano, que impõe uma linguagem e uma *forma* de ver o discurso narrativo. Vive-se, portanto, sem a possibilidade de contemplação de outras conquistas da linguagem cinematográfica, porque o mercado, dominado pelas companhias americanas, não oferece outra opção que não seja o espetáculo narrativo tradicional, imperando o *star system*, a idolatria, o consumo desenfreado. Nunca, no entanto, como o consumismo selvagem da contemporaneidade.

Com o Clube de Cinema da Bahia, Walter da Silveira possibilita aos baianos o conhecimento dos filmes neorrealistas italianos (*Roma Cidade Aberta*, *Paisà*, ambos de Roberto Rossellini, *Ladrão de Bicicletas*, *Umberto D*, *Milagre em Milão*, todos de Vittorio De Sica), do realismo poético francês (*Les enfants du paradis*, de Marcel Carné), do cinema de Jean Renoir, da cinematografia soviética e dos discursos estéticos de um Serguei Eisenstein (*O Encouraçado Potenkim*, *Outubro*, *Ivan o terrível* etc). A contribuição primordial de Walter neste período está em ter despertado

muitos cinéfilos para a *descoberta* do cinema como uma linguagem autônoma, como um verdadeiro e poderoso veículo de expressão artística. Dentre os vários alunos que tem, um destaca-se sobremaneira: Glauber Rocha, que, conforme o mesmo confessa em alguns de seus escritos, “aprendeu cinema com Dr. Walter da Silveira”.

Segundo recordações de Walter, quando da inauguração do Clube em 1950, o auditório é pequeno para os espectadores que, à porta, se inscrevem como sócios. Cerca de duzentos para uma sala de cem. “Não havia imaginado este êxito, Carlos Coqueijo da Costa e eu, quando fundamos o cineclub, seguindo os modelos franceses da época. Sabíamos que nossa cidade poderia classificar-se entre as mais atrasadas cinematograficamente do mundo, desconhecendo sobretudo o cinema europeu, mas não supúnhamos que tanta gente estivesse, como nós, à procura do tempo perdido.”

A segunda sessão teve de ser numa sala comercial: o *Gloria* (que virou *Tamoio*). No primeiro domingo de julho. De manhã. Até aquela data nenhum exibidor pensara em matinais, o Clube de Cinema criava um novo horário. E às 10 horas todas as cadeiras estavam ocupadas para a projeção de *Desencanto* (*Brief-encounter*), o extraordinário filme inglês de David Lean. O cineclubismo entrava para a vida da cidade. O público de todas as manhãs de domingo, além de versátil, compunha-se das figuras mais representativas da cultura baiana, escritores, artistas, professores, universitários, advogados, médicos e estudantes.

Com menos de um ano, em abril de 1951, o Clube de Cinema da Bahia realizou um Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem, com a participação de doze países. Até então, no Brasil, nada se fizera mais organizado. Um júri de alto nível foi eleito e suas votações tiveram um caráter tão polêmico quanto as discussões que tratavam na plateia sobre as fitas que deviam ser premiadas.

Como conferencistas convidados vieram Alberto Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Alex Viany, Salviano Cavalcanti de Paiva e Luís Alípio de Barros. Suas palavras, ditas no palco do Guarany, também se tornaram polêmicas, com o jogo cruzado de perguntas e respostas a propósito de todos os temas cinematográficos. Walter da Silveira contou: “Tenho uma carta de Cavalcanti que releio sempre com orgulho, embora me entristeça recordar como esse grande homem de cinema, tão admirado por todos os historiadores mundiais por sua contribuição para o cinema francês dos anos 1920 e para o cinema inglês dos anos 30 e 40, foi praticamente banido no Brasil; nessa carta, Cavalcanti fala do público daquele festival como dos melhores que conheceu em toda parte. E igualmente Vinicius: mais do que os filmes, não obstante os clássicos, julgou que a plateia merecera o prêmio, pela quantidade e qualidade dos espectadores. Em tão pouco tempo, o Clube de Cinema formara um tipo de público para dez dias seguidos somente de curtas metragens”.

Nos anos 60, o Clube passa a funcionar aos sábados, de manhã, no Cine Liceu. Depois, em 65, muda-se

para o Cine Guarany, também aos sábados, fazendo confluir, para suas sessões, cinéfilos e estudantes, universitários e secundaristas, os quais, após os espetáculos, servem-se do Restaurante e Bar Cacique (ao lado do cinema) para um bate-papo em torno dos filmes apresentados, numa época em que ainda se pode transitar pelo centro da cidade, quando a Bahia ainda oferece a oportunidade de se “tê-la” característica e provinciana.

Dois anos depois, reformando-se o antigo Popular (na Rua da Oração, paralela à Saldanha da Gama, onde fica o Cine Liceu), Walter concentra as atividades cineclubistas nesta sala exibidora, inaugurando a programação em junho de 1967, com *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, numa homenagem ao dileto cineclubista que atinge, então, dimensão internacional. As projeções tornam-se ininterruptas, com sessões contínuas, modelando-se Walter no esquema programático do Cine Paissandu, do Rio de Janeiro. A experiência, por causa das injunções do mercado exibidor, não dá certo.

Em 1968, o Clube de Cinema da Bahia transfere-se para a Reitoria, com projeções semanais, aos sábados pela noite. Neste mesmo ano acontece, por iniciativa de Walter, um Curso Livre de Cinema, que se estende por todo o ano, com aulas duas vezes por semana. O patrocínio é da Universidade Federal da Bahia. Walter da Silveira realiza seu sonho de dar um curso completo sobre a história e a estética da “sétima arte”. Além de um estilista admirável, irrepreensível nas suas construções linguísticas e na manipulação

da sintaxe (como tão bem atestam seus escritos), Walter da Silveira possui o dom da oratória. Antes de cada filme, discorria sobre o cineasta e a importância da obra fílmica, envolvendo a plateia com a sua *oralidade* transparente e vivaz. 1970 surge como um ano fatídico, pois vem a falecer em novembro.

Walter da Silveira é o introdutor da arte do filme na Bahia para soteropolitanos estupefatos, entre os quais Glauber Rocha que, confessa, aprende cinema com o Clube de Cinema em artigo publicado no *Jornal da Bahia* logo após o falecimento do mestre em novembro de 1970. Mas o ensaísta, sobre ser um escritor de escol, de estilística admirável, talvez pela luta pela sobrevivência – advogado trabalhista com mulher e sete filhos para sustentar –, deixa apenas, publicados, dois livros: *Fronteiras do cinema* (1966), pela editora Tempo Brasileiro e *Imagem e roteiro de Charles Chaplin* (1970), pela editora baiana Mensageiro da Fé, que já não mais existe. Em 1979, organizado por José Umberto, a Fundação Cultural do Estado resolve publicar *A história do cinema vista da província*, obra póstuma. Os escritos valiosos de Walter da Silveira são reunidos em livro e lançados em quatro grossos volumes em dezembro de 2006 sob o título *O eterno e o efêmero* (que nomeia o discurso de posse do autor na Academia Baiana de Letras em 1968). A organização, primorosa, ficou a cargo de José Umberto Dias, escritor, pesquisador e cineasta, que, apesar de tê-la concluído muito antes, precisa esperar, para ver os volumes publicados, mais de dez anos pelas injunções inerentes à burocracia governamental. Os livros são publicados

pelo Governo do Estado da Bahia (Editora Oiti), mas ficam entulhados pela ausência de um mecanismo de distribuição adequado.

Walter da Silveira é um ensaísta – muito mais do que um crítico cinematográfico. O que pode ser observado em *Fronteiras do cinema*, síntese de sua paixão pelo cinema e uma reunião de ensaios definitivos sobre a chamada sétima arte. Um ensaísta em pé de igualdade, diga-se logo, aos grandes do sul do país como Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Moniz Vianna, Francisco Luiz de Almeida Salles, entre outros.

Contando dezenove ensaios, *Fronteiras do Cinema* contém os escritos publicados em diferentes ocasiões na imprensa baiana. Walter selecionou-os e resolveu reuni-los, em livro, tendo em vista que “a crítica cinematográfica tem certamente uma efemeridade maior do que as outras e a dimensão do livro é uma tentativa de permanência”. Destacam-se, em *Fronteiras do Cinema*, dois momentos fundamentais para a compreensão do pensamento do autor em relação ao processo de criação no cinema: *Crítica e Contracrítica*, o primeiro ensaio, que abre o livro – um severo artigo sobre a responsabilidade daquele que julga a obra-de-arte, “esta responsabilidade humana e social” – e *O instrumento do humanismo*, o derradeiro, um brado retumbante sobre a necessidade de o veículo cinematográfico ter sempre em vista, como elemento essencial, a figura humana. Tem-se, em *Fronteiras do Cinema*, um dossiê analítico acerca das mais variadas vertentes da estilística

cinematográfica, passando pela *entrevista* de Ingmar Bergman, ao ressaltar nesta a renovação da natureza unanimista do cinema, às discussões entre as fronteiras do cinema e da literatura (*Dostoievski ou Visconti?*), às noites de um Federico Fellini, até atingir um ensaio que indaga sobre a contribuição do cinemascope para a estética do cinema e desmistificar e dimensionar a real importância de filmes como *Fantasia*, de Walt Disney, e *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus. O livro, entretanto, não para por aqui. Contém mais e muito mais.

Do “mestre do suspense”, Walter não perdoa suas vertigens, sua aparente exterioridade, no único ensaio, a nosso ver, infeliz, do grande ensaísta, posto que em Hitchcock o argumento é concessão enquanto que a *mise-en-scène*, mensagem. Até que ponto a arte cinematográfica é capaz de transportar as torrentes verbais do texto shakespeariano? Eis outro artigo fundamental do mestre Walter, o qual não descuida também dos voos poéticos e da irreverência do solitário Monsieur Hulot, personagem do comediante francês Jacques Tati. Ou da efemeridade dos sentimentos do cinema de Michelangelo Antonioni. Ou da poética de Jean Cocteau. Ou da oralidade em Alain Resnais.

E o cinema brasileiro? Que Walter da Silveira demonstra tanto interesse, durante a sua trajetória de crítico, podendo-se mesmo afirmar que fora um grande animador de cinematografia nacional? O cinema brasileiro viria em publicação especial, que a fatalidade do destino não permitiu. Mas, em 1978, com a mencionada edição póstuma de

História do Cinema Visto da Província, resgata-se, para a permanência em livro, um pouco da pesquisa feita através do tempo, num trabalho de verdadeiro arqueólogo da arte fílmica, dos primórdios do cinema na Bahia. E, sob a ótica de um bom provinciano, Walter descobre, aos poucos, o cinema internacional, que vai despontando na cidade do Salvador. Também, poder-se-ia perguntar: e Charles Chaplin, a quem Walter tanto amara? Carlitos, ainda em tempo de vida do crítico, é objeto de um estudo definitivo sobre a sua filmografia em *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin*, que Walter lança, em agosto de 1970 – pouco antes de morrer – no Cine Bahia, com uma exibição especial de *O Garoto (The Kid)* em sua homenagem. A cópia vem especialmente para esta projeção numa reverência ao ensaísta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O apogeu criativo do cinema moderno, entretanto, Walter presenciara, pois este se dá lado a lado com a formação cultural do grande ensaísta. Ainda menino, Walter conhece a figura de Carlitos, assiste à transformação da estética da arte muda para o cinema falado, acompanha o desenvolvimento narrativo de um Orson Welles (*Cidadão Kane*), de um Sergei Eisenstein, contempla a nova postura ética da cinematografia com a eclosão do neorrealismo italiano. E as revoluções sintáticas, inauguradoras de uma nova sintaxe, com Michelangelo Antonioni, Alain Resnais e Jean-Luc Godard. Porque, nascido na segunda década do século XX (1915/1970), Walter da Silveira tem o privilégio de ser quase contemporâneo das transformações estilísticas que marcam a arte do filme.

Há críticos e críticos. No prefácio de *Fronteiras do Cinema*, diz Jorge Amado: “Não farei a Walter da Silveira a injustiça de chamá-lo de crítico de cinema de tal maneira a expressão se tornou um insulto, um nome feio. Estamos ante um ensaísta de cinema, com estatura de historiador de cinema – e o caminho da história da arte cinematográfica certamente será por ele palmilhada. Um grande ensaísta de cinema pela seriedade do conhecimento, pela decência de sua posição feita de amor, pela criação do homem no plano da cinematografia, por seu livre pensamento, pela intransigência de seus pontos de vista que são, ao mesmo tempo, resultado de uma visão maleável e flexível, contendo uma realidade de experiência vivida (‘a crítica que não refletir essas vivências de desespero’ – escreve ele sobre o drama do cinema – arrisca-se a parcial e injusta’).”

Pelo muito que Walter da Silveira estudou, viu, contemplou, degustou e usufruiu do prazer estético-cinematográfico, pode dizer-se que pouco deixou em termos de bibliografia sobre sua arte predileta. A maior parte de seus escritos encontra-se, entretanto, espalhada pelos jornais baianos nos quais colaborava com relativa intensidade, enquanto não se encontrava, como advogado trabalhista, atuando em defesa dos pobres e oprimidos. Assim, este dublê de advogado e ensaísta de arte, pai de prole numerosa, bastante devotado à família, havia de desdobrar-se para, nos intervalos das lides judiciais, refletir sobre a natureza da arte do filme, sobre o específico cinemático.

É de Paulo Emílio Salles Gomes o trecho aqui transcrito (6): “Na conjuntura salvadoriana, a expressão *Cinema Baiano* é ampla e envolve, num só movimento, cultura, crítica e produção cinematográfica. Essa situação dá aos acontecimentos da Bahia uma singularidade que provoca o interesse, conquista a cumplicidade e acaba mergulhando o observador numa tensa esperança. No quadro geral do grande cinema brasileiro, que, certamente, irá eclodir na década em que vivemos, a participação baiana será eminente, e os estudiosos irão um dia pesquisar o seu nascimento. Ficará então, definitivamente registrado o papel histórico do pensamento e da ação de Walter da Silveira.”

Paulo Emílio escreve em 1962, é bom que se note, quando aqui, em Salvador, acontece o *Ciclo Baiano*, quando a efervescência criadora toma conta de vários cineastas que se aventuram na conquista das imagens em movimento. E não somente no cinema como nas outras artes – a Escola de Teatro, com Martim Gonçalves à frente, Lina Bo Bardi convidada para agitar o Museu de Arte Moderna etc. Do ciclo surgem nomes como Rex Schindler (um dos responsáveis pela eclosão do ciclo, pois é o produtor, aquele que investe recursos num filme), Roberto Pires (diretor de *Redenção*, *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto*), Oscar Santana (*O Caipora*), Olney São Paulo (*O Grito da Terra*), Palma Neto (*Sol Sobre a Lama*), David Singer, Braga Neto e muitos, muitos outros. Sem falar em Glauber Rocha, o revolucionário *metteur-en-scène* de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Walter da Silveira, neste cenário cultural, tem uma importância

fundamental, como bem demonstram as palavras de Paulo Emílio no mesmo artigo citado : “Quanto mais o conheço, mais gosto dele. Comparei-o um dia, numa alusão improvisada, a Francisco Luiz de Almeida Salles, Paulo Fontoura Gastal e Jacques do Prado Brandão.”

“Vejo cada vez com maior nitidez a semelhança da função social e intelectual exercidas pelo baiano, pelo paulista, pelo gaúcho e pelo mineiro. Nenhum é membro da corporação cinematográfica, mas, em suas vidas, cinema não é passatempo.

A ele já dedicaram 10, 15 ou 20 anos de contínuas preocupações. Porém, não são maníacos. Em seus

universos artísticos, intelectuais e sociais, o cinema é parte integrada a um todo maior do romance, pintura, poesia, música, ciência e sociologia, onde pulsam os dramas das classes, da nação e do mundo.” E ainda Paulo Emílio no mesmo artigo: “Para Walter da Silveira, Almeida Salles, P.F. Gastal ou Jacques do Prado Brandão, a ação cinematográfica não é, finalmente, compensação psicológica para a mediocridade do existir. São todos homens realizados profissionalmente, intelectualmente, socialmente, cercados de prestígio em suas comunidades. Dão muito mais ao cinema do que este lhes dá.”

O Grito da Terra,
1964





os jovens entusiastas

EFERVESCÊNCIA CULTURAL

Nos anos 1950, a cidade de Salvador efervesce culturalmente, sacudindo a Velha Bahia com espetáculos renovadores, propostas de vanguarda. No plano secundarista, o Colégio Estadual da Bahia (o Central) oferece teatralizações de textos poéticos em avançadas concepções de *mise-en-scène*. É a Jogralesca, onde pontificavam as figuras de Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, João Carlos Teixeira Gomes, Calazans Neto, Fernando da Rocha Peres, entre outros, nomes que mais tarde viriam a se situar no panorama cultural com obras de destaque. Decisivo é o apoio dado pelo reitor Edgard Santos à Universidade da Bahia, que chama personalidades importantes do sul do país para orientar, dirigir unidades universitárias a fim de impulsionar as artes na Bahia. Assim, Martim Gonçalves na Escola de Teatro faz projetar a cidade como formadora dos melhores talentos na área, funcionando como um verdadeiro gerador de diretores e intérpretes da mais alta categoria, com peças até hoje memoráveis pela audácia na concepção, pelo profissionalismo, pelo sopro renovador. Poder-se-ia, inclusive, dizer que Martim Gonçalves forma uma verdadeira “escola” de teatro. Que ainda nos dias

atuais dá mostras de sua passagem. Mas não somente o teatro, mas a música, a dança etc. Na Faculdade de Direito, a revista *Ângulos* discute temas jurídicos e filosóficos da maior importância, a revelar talentos e escrevinhadores dos mais perspicazes (A.L. Machado Neto, entre outros). Outra revista, esta diversificada, a *Mapa*, tem um apogeu e representa muito em termos de contribuição cultural. E o cinema? Este se faz nos princípios dos anos 50, com a continuidade do trabalho de Alexandre Robatto, Filho e o estímulo que o Clube de Cinema da Bahia proporciona, incentivando seus frequentadores à *práxis* cinematográfica.

Durante o período de Hélio Machado à frente da Prefeitura de Salvador, uma turma de jovens se esforça para realizar filmes e lança o slogan: “Você acredita em cinema na Bahia?”. Aí, o verdadeiro voo de Ícaro. Muitas batalhas, muitos obstáculos, quase a desistência. Mas o pessoal não desiste, pessoal formado por Glauber Rocha, Frederico Souza Castro, Nilton Rocha, José Telles de Magalhães etc, que, inflexível, decide fundar uma produtora, a Yemanjá, ou, mais precisamente, a Sociedade Cooperativa Yemanjá de Responsabilidade Limitada. O grupo, o que faz? Vende rifas, bate de porta em porta pedindo financiamento, oferecendo bilhetes a troco de alguns centavos, pedindo

apoio da imprensa. José Telles de Magalhães e Glauber Rocha invadem a Rádio Excelsior com um manifesto pedindo ajuda à Prefeitura. É então que o líder da Câmara de Vereadores resolve atender a súplica e oferece Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros antigos – antes da reforma monetária de 1967). O grupo, entretanto, se desentende e as disputas intestinas fazem com que se dissolva. Nada se realiza do ponto de vista prático. Glauber, sozinho, resolve realizar um curta e, com uma câmera de 35mm, manipulada pelo fotógrafo José Ribamar de Almeida, o qual lhe dá dicas preciosas sobre fotografia em cinema, realiza, em 1959, *O pátio*, com as sobras dos negativos de *Redenção*. Os efeitos formais conseguidos não satisfazem o estreante: uma experiência fílmica com ritmo e a plástica da linguagem cinematográfica. Um casal burguês (Helena Ignez e Solon Barreto) sobe uma escada, abraçado, e, num pátio, obtendo os efeitos plásticos do mosaico em cores, transcorre toda a película. Os namorados, deitados, fazem amor ali mesmo. Ela, rolando pelo xadrez, plena de desejo, e ele, no ato do êxtase. Um achado simbólico coroa a película: ela, descansando-se do momento catártico, atira um sapatinha que vai cair dentro de outra. Ao término de 15 minutos, o ator se afasta da companheira, embrenha-se por uns matos “e realiza um festival de espumas”. *O pátio* é apresentado em março de 1959 no Clube de Cinema da Bahia.

Outros curtas, no entanto, são rodados em Salvador, documentários com a tônica da preocupação social. Um dos mais famosos é *Um dia na rampa*, de Luiz Paulino dos Santos (1956), que focaliza um dia de trabalho na rampa do Mercado Modelo (o antigo, antes do incêndio). Em Feira de Santana, Olney São Paulo

realiza *Um crime na rua*, no mesmo ano (56), uma história policial com “informação cultural”. Roberto Pires experimenta nos curtas *O sonho* e *Calcanhar de Aquiles*. E estrangeiros, ávidos pelo *décor* natural, pela paisagem exuberante, filmam em Salvador *Maria Madalena*, feito por um argentino e inspirado na vida de Cristo; *Sob o céu da Bahia*, *Mulher de fogo*, o desconhecido *Moema*, que nunca chegou a ser visto e narra a busca de uma jovem que, nadando pela Baía de Todos os Santos, procura o amado, que partira numa embarcação.

O segundo curta de Glauber Rocha, *Cruz na Praça*, nunca é montado. Rodado em torno de uma cruz existente na praça do Terreiro de Jesus, próxima à Igreja de São Francisco, é baseado num conto (*A Retreta na Praça*) publicado por Glauber no *Panorama do Conto Baiano*, lançado em 1959 por Vasconcelos Maia e Nelson Araújo. Entre os atores, Luiz Carlos Maciel (que, na época, ensina na Escola de Teatro) e Anatólio Oliveira. O tema, ao que parece, gira em torno do homossexualismo masculino.

São de Glauber as seguintes palavras, publicadas em *Revisão crítica do cinema brasileiro* que retratam bem o panorama cultural da Bahia de então: “A tradição literária da Bahia é retórica. As novas gerações de escritores e artistas surgidas, inicialmente, em 1945, no grupo *Caderno da Bahia*, e, mais tarde em *Ângulos* e *Mapa*, sempre foram violentamente combatidas ao passado de Castro Alves e Ruy Barbosa; contudo, o improviso, o romantismo e o discurso descritivo continuam marcando, e mal, a expressão artística da Bahia. Jorge Amado, carregando a força ficcional de seu contexto, é um escritor sem a disciplina que

caracteriza Graciliano Ramos e João Cabral de Mello Neto. Os melhores poetas modernos da Bahia, Carvalho Filho, Jair Gramacho e Florisvaldo Mattos, são ainda sensualistas em conflito com a razão; a mesma circunstância-crise caracteriza a obra literária de Nelson de Araújo, Luis Henrique, Flávio Costa, Sadala Maron, José Pedreira, Ariovaldo Mattos, Vasconcelos Maia; a escultura de Mario Cravo e a pintura de Jenner Augusto. Entre os mais jovens, geração de vinte anos, aconteceu o esquecimento inicial da temática anterior; aos ficcionistas surgidos em *Reunião* (1961), Sônia Coutinho, João Ubaldo Ribeiro, Noênio Spínola e David Salles, revelaram extremo domínio da técnica e da linguagem, mas estavam, quase sempre, no puro exercício artesanal. O teatro de Paulo Gil Soares, a gravura de Sante e as artes gráficas de Calazans Netto, presos à realidade, lutam também entre o sensualismo e a razão, como no caso dos poetas citados”.

Assim Glauber, nesta sua revisão, nos primeiros anos dos esfuziantes 60, sente o clima cultural da Bahia. Esta luta permanente entre o sensualismo e a razão, que domina, inclusive, os melhores cineastas do *Ciclo Baiano*, principalmente Rex Schindler, homem de mil instrumentos, acumulando as funções de produtor, argumentista, roteirista etc. No panorama cinematográfico, Salvador, além do Clube de Cinema, conta com alguns comentaristas que pontificam em jornais: José Augusto Berbert de Castro com seus comentários impressionistas em *A Tarde*; Jerônimo Almeida, pseudônimo de José Gorender no *Jornal da Bahia*, que sucede, mais ou menos em 65, a Fausto Ferreira, pseudônimo de Orlando Senna, o qual, por sua vez, sucede a Glauber Rocha, que pontifica na crítica cinematográfica por quatro ou cinco anos: de 1958

a 1962; Hamilton Correia é o titular da coluna de cinema do *Diário de Notícias*, jornal que conta com um *Suplemento Literário* aos domingos, cuja página de cinema editada por Correia, é, no entanto, controlada por Walter da Silveira. Uma página inteira, onde colaboram com críticas Caetano Veloso, Alberto Silva, entre outros. Outros nomes que exercem, bissexatamente, a crítica na Bahia: Geraldo Portela, Lázaro Torres, Jamil Bagded, José Telles de Magalhães. A importância dos suplementos literários não somente se configura na Bahia, mas em todo Brasil. Famosos são os suplementos de *O Estado de São Paulo*, com Paulo Emílio Salles Gomes falando de cinema, o do *Jornal do Brasil*, que Glauber começa a colaborar dando o ponto de partida ao *Cinema Novo*, a proclamar uma nova era para a cinematografia nacional. Mas como diz Glauber no seu citado livro, “A Bahia é – na síntese – o barroco português, o misticismo erótico da África, e a tragédia despojada dos sertões: sua expressão artística, até então inferior às expressões de Minas e Pernambuco, tende, para muito cedo, a inserir uma corrente nova nas artes brasileiras. Os que primeiro compreenderam este clima complexo e rico foram Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi, que, em quatro anos, instalaram raízes significativas no ambiente cultural da província. O exercício do estudo social – que tem em A.L. Machado Neto e Carlos Nelson Coutinho os melhores exemplos – será outro fator a contribuir no processo”.



redenção,

de Roberto Pires

PRIMEIRO LONGA-METRAGEM

A história de *Redenção* começa em 1957. Roberto Pires, cineasta amador, que já tinha incursionado por experiências em fitas 8mm e 16mm, trabalhando na ótica de seu pai, e fanático por cinema, resolve construir uma lente anamórfica, como o processo *cinemascope*. Roberto decide então escrever um roteiro inspirado no modelo do *thriller* americano, do qual o cineasta se sente bastante atraído. Com o amigo Oscar Santana, elabora a decupagem e as filmagens começam, a princípio em fins de semana, e várias vezes são interrompidas. Falta dinheiro. Até que entra na produção, vindo de Ilhéus, Élio Moreno de Lima, que dá injeção para que as filmagens possam prosseguir. Roberto, Oscar, Helio Silva na fotografia, Braga Neto e Élio então partem decididos a concluir o filme de qualquer maneira. Dois anos de trabalho, de 1957 a 1959, quando o grupo consegue finalizar *Redenção* e apresentá-lo, em *avant-première* de gala, todos os presentes em *black-tie*, no cine Guarany, no dia 6 de março de 1959, data histórica. Um longa-metragem feito na Bahia? Muita gente não acreditava. Mas *Redenção* tornou-se uma realidade e se

situa desde então como obra pioneira, muito embora a sua construção artesanal revelasse amadorismo, com um argumento diluído, falho, com um ritmo desigual. Ficou, entretanto, a força de vontade de construir e narrar um filme, todo feito com recursos da terra. A simples exposição cinematográfica, o *fluir* fotogramático, já tornava a empreitada num resultado delirante. Era a semente lançada, obra pioneira, ponto de partida para o surgimento do chamado *Ciclo Baiano*, muito embora *Redenção* ainda não possuísse as características da *Escola Baiana de Cinema*, com sua preocupação dominante de enfoque da realidade, da problemática social sob um prisma baianizante. *Redenção* é, a rigor, um mero *thriller* sem substância conteudística, com um fio condutor tênue, a explorar, aqui e ali, algumas paisagens do *décor* natural soteropolitano. Como diz Walter da Silveira no *Diário de Notícias*, logo depois de *Redenção* ser apresentado ao público baiano: “Pode-se descobrir em *Redenção* mais defeitos do que qualidades, mais inocência do que lucidez. Mas, quem negará que, na história do cinema brasileiro, ele ingressa como o primeiro filme baiano? Pode-se afirmar que, havendo durado três anos de trabalho, *Redenção* deveria apresentar uma exatidão técnica maior, uma desigualdade formal menor”.

Mas, quem contestará que, não fora a perseverança dos seus jovens realizadores, jamais chegaria ao fim a tarefa de produzi-lo, sem equipamento e sem experiência anterior?

A câmera é de Oscar Santana e a iluminação, do já veterano Helio Silva. No elenco, Geraldo D'El Rey, Braga Neto, Maria Caldas, Fred Júnior, Milton Gaúcho, Costa Júnior, Leonor Barros, Raimundo Andrade, Jorge Cravo, Normand Moura, Kiaus Kiaus, Jackson Lemos, José Melo, Orlando Rego, Cléo Meireles, Alberto Barreto e outros.

O pioneirismo de Roberto Pires vem a desembocar na efervescência cinematográfica. Um pioneirismo registrado por Glauber Rocha de maneira enfática, quando diz: “Quem inventou o cinema na Bahia foi Roberto Pires. Acredito que teria inventado as máquinas de filmar se, por acaso, aos onze anos de idade, não lhe chegasse às mãos um deficiente aparelho de 16mm, com o qual filmou *O sonho*. Ligado a Oscar Santana, Roberto Pires faz o documentário *Bahia* – e sonoro, porque inventou o gravador; da mesma forma colocaria legendas em *O calcanhar de Aquiles*. Resolvendo-se, aos vinte anos, a fazer *Redenção*, em cinemascope, construiu a lente especial em seis meses de pesquisa e trabalho exaustivos. Neste episódio, financiado por Élio Moreno Lima, entra a terceira peça, Braga Netto, que se associou definitivamente a Rex Schindler na atual *Polígono Filmes*”.

ROBERTO PIRES

Cineasta e Inventor

Redenção, sobre ser uma obra de pioneiro, de desbravador, tem uma singular importância para a eclosão do *Ciclo Baiano de Cinema*. O filme é um exemplo, uma espécie de prova da possibilidade da existência de um cinema nestas plagas. Quem viu a *avant-première*, no cine Guarany, em 1959, não esquece o entusiasmo de todos. É vendo *Redenção* que Glauber Rocha sente que, de fato, seria possível se desenvolver, aqui, uma indústria cinematográfica. Encontrando, por acaso, Rex Schindler, no escritório de Leão Rosemberg, Glauber inicia uma amizade com Rex que vem a resultar no projeto do cinema baiano. *Redenção*, no entanto, não pode ser incluso dentro dos postulados cinemanovistas, pois um *thriller*, um policial com acentos amadorísticos. Mas, como acontece com a projeção em 1895 – data do nascimento do cinema – da chegada do trem dos Irmãos Lumière, apenas o fato de se ver, na tela, imagens de pessoas participando de uma história em movimento, *Redenção* se torna uma lenda. O orgulho é imenso, e, naquela época, aquele que participa, numa pontinha, do filme de Roberto Pires, faz questão de dizer: “Eu trabalhei em *Redenção*”. Quando se pensou estarem as latas dos negativos de *Redenção* completamente destruídas, o filho de Roberto Pires, Petrus, é avisado por um antigo exibidor pernambucano da existência de uma cópia do filme em 16mm. E após muita luta e perseverança, *Redenção*, afinal, é restaurado, fotograma por

fotograma, e apresentado em sessão especial no Espaço Unibanco Glauber Rocha em junho de 2010.

Rex Schindler e Braga Neto, após o êxito de bilheteria do filme estreante de Pires, resolvem bancar *Barravento*, de Glauber Rocha, dando início ao que se chama a *Escola Baiana de Cinema*. Glauber, crítico de cinema do então recém-fundado *Jornal da Bahia*, entra no meio das filmagens de *Barravento*, dando um golpe que afasta o seu diretor Luis Paulino dos Santos, e remodela o roteiro, idealizando-o à sua imagem e semelhança. Schindler, Glauber, Braga Neto e outros têm um projeto para a instalação de uma indústria de filmes – Glauber como mentor intelectual da turma. Dá-se início às filmagens de *A Grande Feira* (1961), com argumento de Rex, roteiro deste e de Pires e com direção do último. A artesanaria, que Pires demonstra na construção da *mise-en-scène*, habilita-o como cineasta neste drama sobre a Feira de Água de Meninos com acentos cordelísticos e brechtinianos. Sucesso estrondoso em Salvador, anima os produtores a partir para *Tocaia no Asfalto* (1962), que seria dirigido – segundo o esquema de rodízio estipulado – por Glauber, mas este, já detonando o Cinema Novo no SDJB – o célebre *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* editado por Reynaldo Jardim – e preparando, no Rio, a produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, indica Roberto Pires. *Tocaia no Asfalto* tem um tema atual, pois trata da corrupção, da tentativa de se instalar uma CPI a fim de apurá-la entre os políticos e do pistoleirismo. A sua estrutura narrativa é de um *thriller*, bem ao gosto de seu diretor, e há momentos de puro

cinema: a perseguição de Agildo Ribeiro, o pistoleiro, para matar um político no interior da Igreja de São Francisco, e o tiroteio no cemitério do Campo Santo. O que se denomina de *Escola Baiana de Cinema* se restringe aos filmes idealizados pelo grupo de Rex, Glauber, Pires e Braga Neto e David Singer – *Barravento*, *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto*, mas, nesta época, de imenso burburinho, a Bahia vive o cinema, com produtores do sul e até do estrangeiro (*O Santo Místico*, de Jacques Viot), além de outros baianos, que conseguem se estabelecer com produções de outras empresas – como a Winston Carvalho que banca *O Caipora*, de Oscar Santana; como a Tapira, de Palma Netto, que tenta dar uma resposta ao problema feirante através de um outro filme, *Sol Sobre a Lama*, que é dirigido pelo carioca Alex Viany, mas produção genuinamente baiana; como Ciro de Carvalho Leite, que financia *O Grito da Terra*, de Olney São Paulo, em Feira de Santana. O *Ciclo Baiano de Cinema* reúne todos os filmes que são realizados na Bahia entre 1959 e 1963, inclusive os da *Escola Baiana*.

Roberto Pires é muito ligado à *Iglu Filmes* – que tem este nome por causa de um bar na Praça da Sé, onde os cineastas costumam se reunir. Faz-se, neste período, até atualidades como *A Bahia na Tela*, um cine-jornal cuja estampa é o cartão postal do Elevador Lacerda.

Pires tem um sentido, diga-se assim, intuitivo da construção de uma *mise-en-scène*, tem, aliás, como poucos brasileiros, um faro excepcional para

trabalhar com o específico fílmico, com a linguagem cinematográfica. Se *Redenção* é um rascunho, *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto* são exemplos significativos da artesanaria do cineasta, de sua *posta-em-cena*. Ainda que seguindo os cânones de uma estrutura narrativa clássica – e, de certa forma, acadêmica, Pires possui o que muitos não têm: o engenho e a arte de saber se articular por meio de elementos puramente cinematográficos. Seus melhores filmes (*Feira*, *Tocaia*) mostram um realizador em plena consciência de seu ofício. Mas é um cineasta que precisa do apoio de um argumento e de um roteiro sólidos. É, nesse ponto, mais um executor do que um autor, um artesão que sabe, com maestria, desenvolver um argumento alheio. E de artesãos como Pires é que o cinema brasileiro precisa para conquistar o mercado, envolver o público, cativar o cinéfilo.

Com a derrocada do *Ciclo Baiano de Cinema* – por conta do velho problema de distribuição –, Pires vai tentar a vida no Rio de Janeiro e realiza, em 1963, *Crime no Sacopã*, filme que, desaparecido, precisa, urgentemente, de uma revisão. Montando filmes alheios para sustentar a família, enquanto aguarda o próximo longa, o cineasta, em 1967, realiza um policial na medida certa do seu talento: *A Máscara da Traição*, com Tarcísio Meira, Glória Menezes e Cláudio Marzo, então atores globais em alta. O filme conta a execução de um grande assalto aos cofres do estádio do Maracanã em dia de jogo decisivo.

Convidado por produtor americano para realizar um *thriller* à brasileira, recusa o convite e indica

Alberto Pieralisi, que dirige *Missão Matar*, com Tarcísio Meira na pele de um James Bond dos trópicos. Uma experiência em 16mm, para posterior ampliação em 35mm e exibição nos cinemas, é um fracasso em 1970: *Em Busca do SuSexo*, com Cláudio Marzo, Eulina Rosa, Sílvio Lamenha. Filmado no Rio, aproveita atores globais, mas não se vê, neste filme, o *metteur-en-scène* tão proclamado. A seguir um ostracismo de dez anos até que arranja produção, monta um estúdio na Boca do Rio e se aplica numa *science-fiction*: *Abrigo Nuclear*. Para dar certo, no entanto, precisaria de uma infraestrutura que Pires não consegue arranjar. O resultado é outro fracasso. Anos depois, faz, em Goiânia e Brasília, um filme sobre o acidente do césio, que recebe elogios, mas não consegue a circulação merecida.

Assistente de Glauber Rocha em *A Idade da Terra*, participa também de *Di Cavalcanti*. O seu grande momento, todavia, se encontra nos anos 60. Esperava-se, de Pires, um nova longa: *Nasce o Sol a 2 de Julho*, cujo argumento é de Rex Schindler. O maior cineasta baiano, Roberto Pires. Claro, há Glauber Rocha, mas este é universal e não se compara. Separa-se.

Pires morre por causa de um câncer contraído durante as filmagens do filme sobre o césio. Tinha já dado início a alguns planos de *Nasce o Sol a 2 de Julho*, que Schindler sonha em completar, mas, porque filme de época, tem orçamento alto, tornando-se, assim, inexequível e inviável.

ciclo baiano de cinema

Nesta época, 1959, princípios dos anos 60, década renovadora, como se encontra o cinema brasileiro? Vive-se a época desenvolvimentista com Juscelino Kubitschek à frente da Presidência da República. Respira-se a democracia. O cinema nacional é a chanchada com Oscarito, Ankito, Grande Otelo, Renata Fronzi etc, poucos filmes mais *engajados* ou atuantes. A chanchada dá lucro ao cinema brasileiro, os exibidores, sem lei de obrigatoriedade, fazem questão de exibi-la. Os críticos, entretanto, destratam-nas, julgando as fitas como “ligeiras”, destituídas “de arte”. Até mesmo o próprio vocábulo, chanchada, assume sentido pejorativo. Nos anos 50, o cinema do Brasil desponta no cenário internacional com *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, *nordestern*, na feliz expressão de Salvyano Cavalcanti de Paiva. Em São Paulo, industriais pretendem criar, em São Bernardo do Campo, uma mini-Hollywood, com a Vera Cruz, produzindo filmes intimistas, requintados na aparência, mas profundamente influenciados pelo cinema europeu (*Floradas na serra, Sinhá Moça, Uma pulga na balança, Simão, o caolho...*). A Vera Cruz não dá certo, talvez porque o Brasil não possuísse um sistema de distribuição eficiente, estando seu mercado dominado pelas companhias americanas. Procura-se, então,

uma linguagem brasileira para o cinema brasileiro. Os filmes da Vera Cruz “falam” uma linguagem europeia e mesmo *O Cangaceiro*, apesar de seu tema, de sua gente, do cangaço bem brasileiro, tem estruturalmente uma narrativa calcada na tradição do *western* americano. E esta procura da “brasilidade” que determina Nelson Pereira dos Santos, influenciado pelo exemplo neorrealista italiano, a, em 1954, realizar *Rio quarenta graus*, um filme, afinal, com uma linguagem mais próxima do povo, de seus anseios. É um retrato mais acertado. Humano e sincero. Há, também, o exemplo do veterano Humberto Mauro, que, embrenhado em Cataguazes, interior de Minas, consegue, nos anos 20, se exprimir cinematograficamente captando a paisagem e o sentimento brasileiros. Outro filme que *fala* desta brasilidade é *O grande momento* (58), de Roberto Santos, paulista, com um sentimento bem neorrealista. Estas películas são, por assim dizer, as sementes, que germinariam no movimento cinema-novista. *Redenção*, entretanto, segue outro esquema, outra preocupação.

A obra de arte em função da cultura local, o registro da baianidade numa perspectiva de imprimir no celulóide o “espírito de brasilidade”, via Bahia, sua



terra e seu povo. Assim, a chamada *Escola Baiana de Cinema*, cujas diretrizes são traçadas por Glauber Rocha, Roberto Pires (diretor e roteirista), Rex Schindler (argumentista e produtor), Braga Netto, Oscar Santana, entre outros, sendo que a *programação cultural* se localiza mais nos três primeiros, principalmente Glauber, deflagrador do próprio cinema novo, que se caracteriza por essa busca da realidade social, tendo influência marcante do neorealismo.

Para se fazer cinema há necessidade de dinheiro, e a presença de Rex Schindler como produtor é de fundamental importância na eclosão do cinema baiano. Rex, médico, escritor, pintor diletante, homem de negócios, dono de loteamentos, fascinado pela cultura baiana, resolve financiar os filmes baianos, tendo participação não somente como o “homem do dinheiro”, mas uma influência marcante, pois autor de argumentos e, ao invés de preocupado com o retorno do capital tão-somente, investe e dá margem à criatividade. Como diz Paulo Emílio no “Suplemento do Literário do Estado de São Paulo”, em 24 de março de 1962: “Esse nome cosmopolita de produtor internacional é o de um baiano completo no espírito, na fala e na cara. Completo e extraordinariamente completo. Será necessário um dia, conforme declara ao próprio interessado, um pouco inquieto, proceder à análise espectral de Rex Schindler. A posição central que ocupa nos acontecimentos fará com que suas qualidades, contradições e eventuais defeitos, assumam um relevo de conseqüências definidoras para o cinema da Bahia (...). É bastante saborosa a íntima associação que se estabeleceu entre esse liberal cético e no fun-

do bastante conservador e jovens devoradores pelo ardor revolucionário”.

Segundo Rex, o movimento cultural desencadeado durante o reinado de Edgard Santos à frente da Reitoria da Universidade da Bahia, com a criação das escolas de Teatro, Música e Dança, atinge as artes de um modo geral. Há, portanto, uma atmosfera propícia ao desenvolvimento artístico. Poder-se-ia dizer, em resumo, que a eclosão do *Ciclo Baiano* se deve aos seguintes fatores:

- 1) A presença de Rex Schindler como produtor e incentivador, possibilitando, com o capital, a feitura de longas.
- 2) O incentivo do reitor Edgard Santos promovendo as artes da Universidade da Bahia.
- 3) A liderança de Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia.
- 4) A tempestuosa influência de Glauber Rocha, artista criador e líder.
- 5) O movimento cultural efervescente da Bahia de então, no Teatro, na Literatura, nas Artes Plásticas.



barravento, candomblé e misticismo

Quando entra Glauber Rocha na história

As filmagens de *Barravento*, cujo argumento é de Luiz Paulino dos Santos, começam em 1959 sob direção deste e produção de Rex Schindler e Iglu Filmes. Glauber funciona, a princípio, como produtor executivo. Este, que iria se tornar o primeiro longa do autor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tem como diretor Luiz Paulino dos Santos, o qual, enamorado de uma bela garota, e aproveitando-a também como atriz, faz com que as filmagens, em Buraquinho, andem bastante *devagar*. Segundo conta Oscar Santana, Glauber já sabe que, mais cedo ou mais tarde, assumiria o comando, pois está ciente, desde o começo, que Luiz Paulino “excessivamente enamorado estava mais preocupado com a amada do que com o filme”. Um belo dia, com a equipe desgastada com o atraso das filmagens, Glauber “dá o golpe” e assume a direção de *Barravento*, com o apoio logístico dos produtores, inclusive Rex Schindler. É interessante conhecer a história de *Barravento* segundo as palavras do próprio Glauber Rocha: “Larguei o jornal pra produzir *Barravento*. Rex e a Iglu me passaram algum dinheiro. Fiquei colaborando no Suplemento Literário. Começamos a procurar atores. Paulino descobriu Luiza Maranhão que estava com Zé Kéti fazendo shows pelo norte. Fui com Roberto pra contratar em São

Paulo o fotógrafo Tony Rabatony e ajudar no lançamento de *Redenção* na Bahia. Redigi um panfleto publicitário insolente que foi distribuído ao público na Cinelândia e mereceu desagrvos de Pedro Lima e Luiz Alípio de Barros nas colunas especializadas. Com Luiza Maranhão, Lídio Silva, Antonio Pitanga, Aldo Teixeira, Lucy Carvalho, Carlos da Silva, João Gama e outros negros o filme começava. A índia Flora está no elenco e era continuísta. José Telles de Magalhães, diretor de produção. Eu, produtor executivo. Roberto, Rex, Braga, Elio e Oscar produtores. Mas foi Roberto e Rex que botaram o filme para rodar. Eu controlava todos os setores econômicos, técnicos e artísticos. Importei de Belo Horizonte dois assistentes estagiários, Flávio Pinto Vieira e Schubert Magalhães. Queria satisfazer os desejos dos jovens cineastas mineiros promovendo encontros culturais interprovincianos que seriam úteis na fixação dum núcleo produtivo em Minas. Descobri Aldo Teixeira pro papel de Aruan. Clodoaldo Teixeira da Guarda era soldado da Polícia Estadual. Um Cosme e Damião. Da Escola de Teatro entrou Alair Luguori. Paulino locou o filme na praia de Buraquinho, além de Itapoan (...) Alugamos três casas de pescadores em Itapoan e a equipe se arranchou. Waldemar Lima era assistente de Tony

Barravento,
1959

Acervo Cinemateca
Brasileira

Rabatony e Álvaro Guimarães, assistente de direção. Tínhamos um caminhão pra transportar o material e a equipe e mais um jipe e um carro de produção. Elio Moreno Lima controlava o dinheiro e a comida. (...) Nos três primeiros dias não fui pra filmagem a fim de que minha presença não perturbasse Paulino. No quarto, Telles veio dizer que Paulino e Sônia estavam fodendo o filme. Que Sônia bancava de vedete. Que Tony e Paulino não se entendiam. Que os assistentes mineiros conspiravam contra mim. Que Paulino ia vender a produção a Gibault, produtor executivo de Sacha Gordine que produzia *O santo módico* na Bahia. Alvinho completou informações. Um complô dos mineiros com Sônia, Paulino, Tony Rabatony no meio. Barravento. O filme parou. Roberto Pires, Rex, Braga, Elio, Oscar demandaram expulsão de Sônia. Executei. Paulino reagiu. Nomeei Telles diretor. Telles não aceitou. Propus convidar Roberto Santos, Roberto Farias, Roberto Pires recusou e me pressionou pra aceitar. Paguei cem contos a Paulino pelo roteiro. Ele pensara em me dar um tiro. Roberto Pires e Braga Neto descobriram Lucy Carvalho pra interpretar Nayna. Eu assumia a direção, mas Helena Ignez não subia ao estrelato. Derrubamos Paulino e Sônia mas eu não exporia Helena a uma crítica pública. Preservei sua dignidade. Estaria sendo sórdido? Alguns acusavam-me de haver deposto Paulino. Mas foi Paulino quem se depôs. Fiz tudo para que ele continuasse mas ele, mesmo tendo sacrificado Sônia, não podia continuar o filme sem ela. Estava arrasado. Sônia o exilara. Xingou-me na praia. Mas eu não deixaria o barco afundar. A jangada atravessaria as ondas mesmo solitária. Perdi o amigo, ganhei o filme. No final perderia

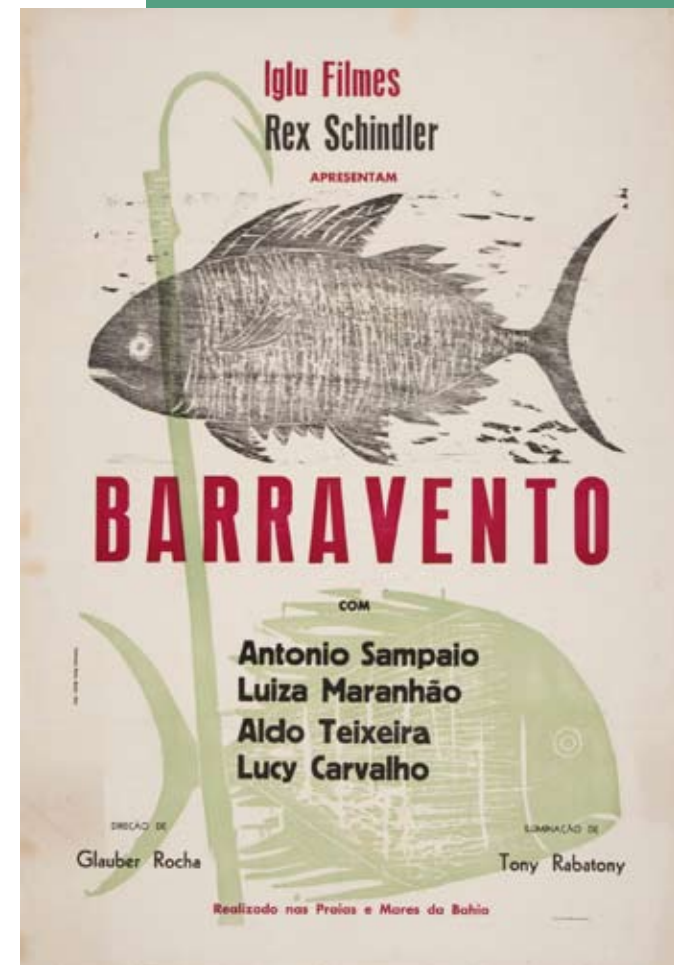
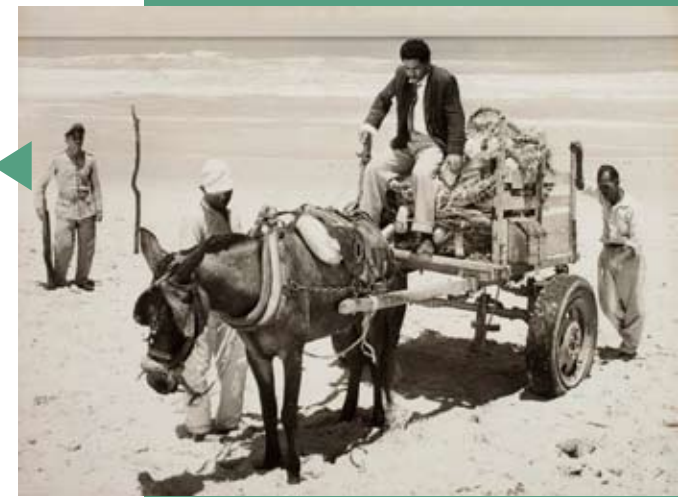
Helena. Com a queda de Paulino abri o roteiro e achei uma merda. Parti para reescrever na câmera escura da Iglu e Rabatony começou a pedir a planta baixa. Em quase duas semanas refiz o roteiro, diálogos e decupagem ajudado por Telles. Aproveitei alguns copiões de Paulino, cortando Sônia. Alguns esplendores de Pitanga com Sônia na praia. O filme cheirava fresco. Antonionesco. Esteticista. Sublimação de um amor Paulino Pitanga por Sônia Yemanjá apaixonada por um pescador. Último samba-de-roda na Bahia. Transformei Nayna numa marginal branca alienada pelo candomblé, uma mãe afogada e um pai cego, apaixonada por um pescador virgem filho de Yemanjá criticado por um negro subversivo que esculhambava a submissão dos pescadores ao candomblé e do mestre Lídio Silva ao dono da rede. Firmino rasga a rede que os pescadores costuram pra continuar a pescaria. A polícia vem buscar a rede. Famintos, os pescadores têm barravento pra pescar. Aruan se arriscaria, se não fosse encantado. Firmino o desmistificaria através de rituais de sexo e violência. Firmino sobe. Nayna vai pra camarinha. O Mestre perde Aruan, que vai para a cidade, em busca de superar a fome por uma rede nova, e voltar pra libertar Nayna do castelo macumbeiro”.

Esta narrativa glauberiana é bastante elucidativa para se compreender a gênese de *Barravento*. Luiz Paulino tem uma visão romântica, se tivesse completado o filme, o resultado, logicamente, seria outro. Como Glauber ressalta no texto *supra*: uma visão “antonionesca, esteticista”. Glauber aplica Eisenstein, a concepção de montagem dialética, tenta fazer uma

obra revolucionária, contra o candomblé, acusando o misticismo como um fator de atraso, de alienação, postura que Glauber revisaria no final da trajetória (e que Nelson Pereira dos Santos em *O amuleto de Ogum* desmistifica ao respeitar as credences populares). Mas voltando a Glauber e ao mesmo texto, para finalizar o *affair Barravento*: “Tinha seis mil metros de negativo preto e branco, uma velha Arry-Flex com chassis de 60 metros, sem *zoom*. Um tripé, alguns praticáveis, velhos rebatedores, sem roupas pros atores seminus. Sem maquilagem e sem guia. Muitas vezes sem claquete. Sozinho em Buraquinho semanas a fio e Helena em Salvador. Excluída do ritual criativo. Sentia-me infeliz e amargurado com os conflitos de Paulino e as fofocas históricas da equipe. Brigas gerais. Grilo com Alvinho. Expulso. Delírio. Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião/economia. Religião *opium* do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com a rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha, fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo. Durante as filmagens liguei para Genaro de Carvalho e Luiz Carlos Barreto foi me visitar. Fotografou para capa colorida do *Cruzeiro* Helena e Luiza Maranhão. Conversamos. Expus meu projeto de um cinema nacional, popular, revolucionário mundial. Absolutamente. Luiz Carlos fometrou. O diálogo frutificaria uma revolução cinematográfica naquelas três horas da tarde dominicais em Buraqui-

Barravento,
1959

Acervo Cinemateca
Brasileira



no. Helena estava linda. Voltamos para um Domingo alegre. Ela seria a estrela de *A ira de Deus*, em cores e *cinemascope*. Pra pagar o casamento escrevera para Elio Moreno Lima o roteiro duma chanchada *coloroscópica*, *Aconteceu na Bahia*, baseado nas viagens do playboy Baby Pignatari na Bahia. Eles esculhambaram com tudo (...)"

Apesar de iniciado em 1959, *Barravento* somente foi lançado em 1962, sendo que a montagem é de autoria de Nelson Pereira dos Santos. A *avant-première* acontece no cine Capri no dia 28 de maio de 1962. Também simultâneo com o Jandaia.

Barravento,
1959

Acervo Cinemateca
Brasileira





o esquema de rodízio

Forma-se uma Escola

Imbuídos de uma concepção de cinema engajado, os filmes seguintes a *Barravento* se caracterizam por uma certa homogeneidade na escolha dos temas, todos ligados a problemáticas sociais, que tratam aspectos da realidade baiana e brasileira. Tendo Rex, Braga e outros como produtores, os filmes da *Escola Baiana de Cinema* se caracterizam, portanto, por este caráter de comprometimento com a busca de temas populares. E há, também, a destacar o *esprit du corps*, a solidariedade entre os integrantes da equipe e a concepção de trabalho coletivo. Assim, *A grande feira*, etapa seguinte, tem sua direção entregue a Roberto Pires porque, sendo filme dos mesmos produtores, obedece-se ao esquema de rodízio. É a razão de Roberto ter assumido a *mise-en-scène* de *A grande feira*, iniciado em 1960, com cenário concebido por Roberto e construído no mesmo lugar onde Martim montara a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht. Transformou-se o Teatro Castro Alves (ainda sofrendo as consequências do terrível incêndio que o condenou à paralisação por quase uma década logo na inauguração em 1958) em novo projeto da Vera Cruz com apoio de Martim Gonçalves, de Lina Bo Bardi, de Juracy Magalhães (então governador da Bahia), do reitor Edgard Santos etc.

bahia: meca do cinema

Aproveitando o décor natural

Há uma eclosão de filmes, uma efervescência, um movimento ininterrupto de cineastas baianos, cariocas, paulistas e estrangeiros que, de repente, descobrem a Bahia como cenário ideal para se fazer cinema, aproveitando ao máximo o seu *décor* natural. Assim, além dos filmes genuinamente baianos, observa-se, em Salvador, no princípio dos anos 1960, uma verdadeira euforia cinematográfica. O primeiro dos cineastas a sentir a aplicação cinemático-baiana é Trigueirinho Neto, o qual, em 1959, realiza *Bahia de Todos os Santos*, filme que carrega na sua temática um espírito neorrealista, havendo, por conseguinte, bastante afinidade com as propostas da Escola Baiana de Cinema. Sacha Gordine, francês, arma um cenário na colina do Bonfim para filmar *O santo módico* em cores e cinemascope. Aurélio Teixeira, em 1962, roda *Três cabras de Lampião*. Anselmo Duarte, com produção de Oswaldo Massaini, de São Paulo, resolve situar a peça de Dias Gomes, *O pagador de promessas*, na escadaria da Igreja do Paço (o resultado é uma Palma de Ouro em Cannes 62). Nelson Pereira dos Santos, voltando das Alagoas, onde ia filmar *Vidas Secas*, baseado em Graciliano Ramos (projeto que executaria em 63), para não perder a viagem e o embalo, se embrenha pelo sertão baiano, com equipe daqui, e, em Juazeiro, faz um *nordestern* chamado *Mandacaru*

Vermelho; Nelson não filma Graciliano neste período porque chove demais em Alagoas, descaracterizando-se a paisagem árida e seca requerida pelo livro e pelo roteiro. Aécio Florentino Andrade, misturando ação, violência e sexo, com toques de “análise social”, comete *O tropeiro*, que não alcança nenhuma repercussão, porque ruim demais. Ruy Guerra, em 63, em Milagres (onde Glauber, em 68, filmaria *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), executa o “esteticismo da miséria”, mas com vigor

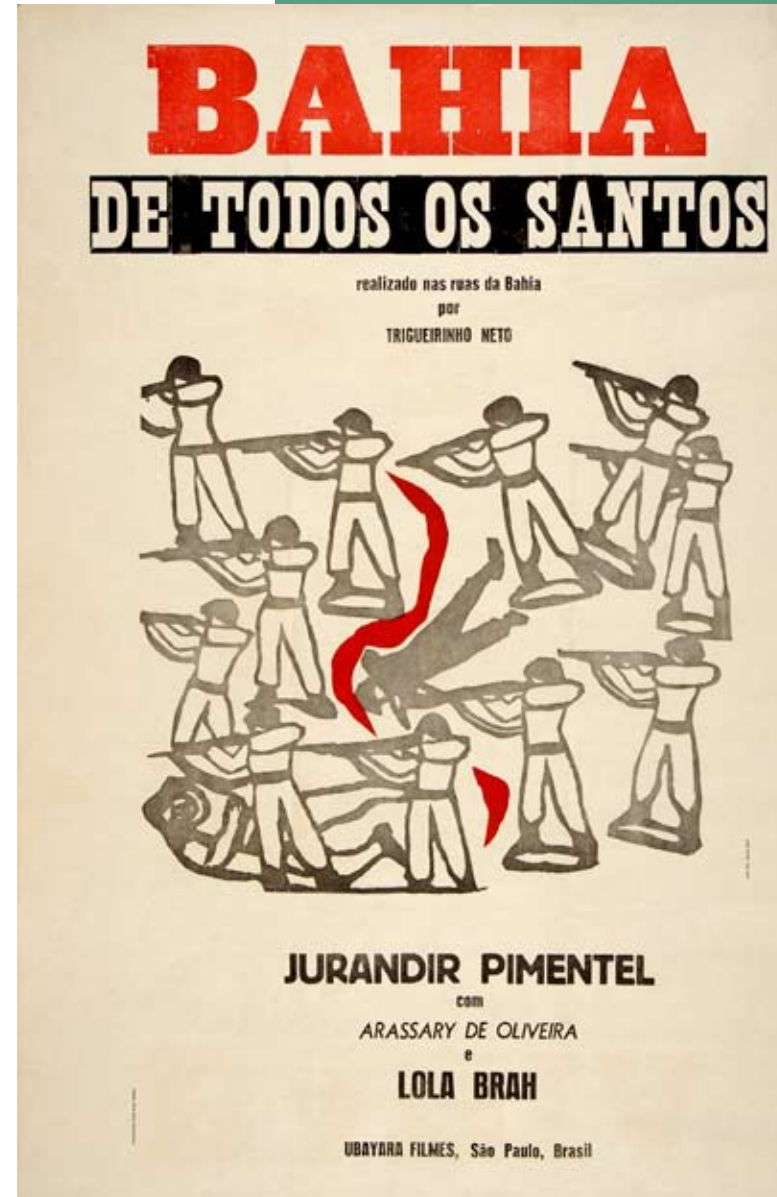


inexcedível, em *Os fuzis*, com fotografia brilhante, uma iluminação de fazer sensação aos estetas, tendo, contudo, como cenário, a fome, o abandono absoluto do ser. Há ainda *Senhor dos Navegantes*, de Aloísio T. de Carvalho; e até mesmo um português se aventura por Cachoeira, pela paisagem sertaneja e comete outro *nordestern* (expressão cunhada pelo crítico carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva, a mistura nordeste com western, o cinema americano por excelência, como queria o crítico francês André Bazin), *A montanha dos sete ecos*, com Milton Morais, entre outros.

Os filmes rodados por cineastas do sul do país e os estrangeiros fazem parte do *Ciclo Baiano de Cinema* mas não da *Escola Baiana de Cinema*. Como se verá a seguir.

Bahia de
Todos os Santos,
1959

Acervo Cinemateca
Brasileira





ciclo baiano e escola baiana de cinema

As diferenças

No denominado *Ciclo Baiano de Cinema*, estão inclusos os filmes realizados na Bahia influenciados pela nossa cultura e realizados por diversos diretores. Os filmes que fazem parte do citado ciclo são todos aqueles feitos aqui entre, mais ou menos, 1959 e 1964, no período em que se observa a eclosão de várias películas que aparecem por causa do *boom* cinematográfico verificado em Salvador e nas cidades interioranas da Bahia. Assim, um filme como *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, apesar de produção paulista (Oswaldo Massaini), é uma obra que se situa no contexto do ciclo, posto que realizada na eclosão do *boom*, na efervescência do período em que vários cineastas se sentiram motivados a “filmar na Bahia”, aproveitando ao máximo seu *décor* natural. E assim como *O pagador de promessas*, muitos outros, como *Três cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira, produção carioca, *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, produção também do Rio, *Senhor dos Navegantes*, de Aloísio T. de Carvalho, *A montanha dos sete ecos*, de Armando Miranda e, até mesmo, o francês *O santo módico*. E dentro do ciclo se incluem todos os filmes genuinamente baianos como *Barravento*, *A grande feira*, *O caipora* etc. Para pertencer ao ciclo, portanto, a condição é que tenha

sido realizado na Bahia no período citado e contenha, no seu contexto, uma busca de apreensão da “baianidade”.

Já a *Escola Baiana de Cinema* se caracteriza pelo fator gerador de sua produção, isto é, os filmes que tenham sido aqui “gerados” e produzidos por pessoas ou empresas genuinamente baianas. Quando se fala, por conseguinte, em fato gerador, entenda-se com isso o capital investido. Este há de ser baiano. É o caso de Rex Schindler, por exemplo. Profissional liberal, pintor diletante, médico, imobiliário, este homem apaixonado pela cultura baiana se interessa pelo cinema e decide investir na cinematografia baiana, criando, com isso, a possibilidade de uma perspectiva de criação infraestrutural de produção. Mas para pertencer à Escola Baiana o filme precisa conter fortes elementos de “baianidade” e pertencer a um esquema ideário na sua proposta ideológica. Filmes preocupados na apreensão da problemática regional, filmes de denúncia, que seguem uma, pode-se dizer, “escola”. Assim, a rigor, quando Rex entra na produção de *Barravento*, de Glauber Rocha, e a seguir produz *A grande feira*, de Roberto Pires, no esquema de rodízio, todos os filmes são *guiados* pela proposta

de “apreensão da realidade” e da denúncia social, e, com isso, tem-se início a *Escola Baiana de Cinema*, que, a rigor, começa com a fita de Glauber, prossegue, e nisto há uma dimensão de grupo, de “trabalho quase coletivo”, em *A grande feira* (que poderia, inclusive, ter sido dirigido por Glauber, mas não o foi porque este já dirigira *Barravento*), *Tocaia no Asfalto* (Roberto foi tão bem sucedido em *A grande feira* que retoma, com Glauber, o grande mentor intelectual da *escola*, já se distanciando um pouco e investindo na globalidade do cinemanovismo), *O caipora*, de Oscar Santana (1963), *Sol sobre a lama*, produção de Palma Netto (daqui, portanto) e direção de Alex Viany, um quase *remake* de *A grande feira*.

Oscar Santana, um dos mais ativos realizadores da fase de ouro do cinema baiano, conta aqui, em discurso feito na Assembleia Legislativa quando da comemoração pela passagem dos 50 anos de *Redenção*, a sua trajetória e a da cinematografia de sua terra.

“(…) nossa inquietação, principalmente a minha e do Roberto, a nossa ansiedade em reinventar, conscientemente, coisas e processos já inventados, eram desculpas reais, para a nossa incapacidade material de comprar prontas, as nossas ferramentas de trabalho. Foi desse jeito, teimoso, desacreditado de fazer o impossível, que produzimos o ingênuo *O Calcanhar de Aquiles*, com certeza, o primeiro trabalho ficcional do cinema baiano. Um policial silencioso, com algumas legendas postas sobre a imagem, diretamente na hora da filmagem. Neste filme, por absoluta falta de crença em nosso trabalho, de alguns improvisados

atores, tive que interpretar um dos papéis do filme, sendo eu, também o câmera. Disparava a câmera Keystone ainda de corda, e corria para frente dela, para interpretar o meu personagem, sob a direção ainda vacilante de Roberto Pires.

Depois desta experiência ficcional e sob mais uma forte influência tecnológica do cinema americano, produzimos o documentário *A Bahia - em Visão Natural*, que era, na verdade, o primeiro teste de mais uma recriação nossa, agora no campo da tecnologia, o embrionário Igluscope.
(...)

Alguns fotogramas, retirados clandestinamente pelo operador do antigo cinema Guarany, depois Glauber Rocha e hoje Espaço Unibanco, foi a única informação que obtivemos para perceber como fabricar, ainda que de forma artesanal, a nossa lente anamórfica, designação oficial para o recém-criado processo de registro de imagens.

Diante dos cinco fotogramas que obtivemos da película *O Manto Sagrado*, notamos que as imagens eram comprimidas no sentido longitudinal, dentro do mesmo espaço do fotograma convencional de 35 milímetros, dos filmes de tela plana.

Depois de oito meses de trabalho, muitas experiências testadas sem resultado satisfatório, no auditório da Associação dos Empregados no Comércio da Bahia na Rua Chile, telas retangulares gigantes, feitas de madeira e pano branco, assustavam o velho Tourinho, administrador da Associação. Ele nos permitia tais experiências, mas ressaltava sempre a sua preocupação com nossa geringonça, a tela gigante, que um dia poderia fazer ruir o teto do salão nobre do velho

sobradão, onde fixávamos a tela. E mesmo sob a expectativa dessa possibilidade real, continuávamos testando ansiosamente o novo processo.

Certo dia, depois de testados 22 pares de lentes, nas oficinas da antiga ótima Mozart, do pai de Roberto, com o teto do salão nobre da Associação, ainda no lugar, obtivemos o resultado desejado.

(...)

Com as novas lentes rodamos *Redenção*, o primeiro filme baiano de longa-metragem, com a participação financeira de Elio Moreno Lima, filho de um cacauicultor. Muitos anos antes, é claro, da contaminação da lavoura, pela vassoura de bruxa!

(...)

Sempre que falamos sobre o cinema baiano, nos fazemos a natural pergunta: por que a nossa primeira produtora chamava-se Iglu Filmes? A resposta é uma história curiosa, de ordem sentimental.

Quando ainda na fase embrionária de nossa pesquisa de imagem e som, porque também recriamos um sistema de som magnético próprio, o Magnisom, varávamos noites no prédio onde morava o Roberto, no bairro do Garcia, fazendo experiências. Quando, interrompíamos as nossas incursões cinematográficas, quase sempre às duas da madrugada, somente se encontrava aberta para um lanche a Lanchonete Iglu, na Praça da Sé, onde nos reuníamos antes e depois das experiências.

Eu morava no bairro de Roma, na Cidade Baixa, e estudava na Faculdade de Ciências Econômicas na Piedade. Roberto morava no bairro do Garcia. A Praça da Sé era um meio de caminho onde os papos

continuavam, depois que eu saía da Faculdade e das experiências.

Como a produção de cinema na Bahia era uma grande novidade na época, essa novidade e a nossa obstinação cativaram o dono da lanchonete e percebemos que, muitas vezes, ele mantinha a casa aberta até a nossa chegada, depois dos trabalhos noturnos de pesquisa. E ainda “dependurava” as nossas contas até termos condições de pagá-las no final de cada mês. Desse gesto de tolerância, boa vontade e incentivo, vindos de um simples comerciante da Praça da Sé dos anos 50, decidimos dar o nome da sua lanchonete à jovem e pioneira empresa de cinema. Assim nasceu a Iglu Filmes.

O visionário exibidor Francisco Pithon, emprestando o cinema Guarany para exibirmos os nossos copíões, nos permitia avaliar o resultado de nossas experiências cinematográficas, principalmente as que se seguiram depois, já contando com os parceiros Rex Schindler e Braga Neto, como coprodutores.

Desde os tempos da minha dupla com Roberto, eram visíveis os diferentes conceitos que tínhamos, para uma mesma paixão, o Cinema. Roberto era um cineasta artesão, intuitivo, inventivo, muito preocupado com a forma, o jeito de filmar.

Eu me articulava dentro da mesma arte, com um sentimento mais voltado para o conteúdo, do que filmávamos. As discussões sobre forma e conteúdo eram constantes, e por isto mesmo, ferramentas importan-

tes na composição dos trabalhos da Iglu Filmes.

(...)

Durante todo esse tempo, tivemos a contribuição de um personagem curioso e experiente de um Diretor de Produção que nos ajudava a todo instante, resolvendo questões aparentemente insolúveis de produção. Neste particular, Walter Webb era um mágico.

(...)

Nós, cineastas da época, no conjunto, conseguimos produzir, durante o ciclo iniciado em 1959, um legado de 18 filmes de longa-metragem, como *Redenção*, *Barravento*, *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto*, *Sol sobre a lama*, *Bahia – Por exemplo*, *O Caipora*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O Grito da Terra*, *Akipalô*, *Meteorango Kid*, *Caveira my friend*, *Boi Aruá*, *O Anjo Negro*, *O Pistoleiro*, *Abrigo Nuclear*, *Yawar Mayu* e o *O Mágico e o Delegado*, por mim produzido em 1984, quando se interrompeu, por absoluta falta de recursos e não de talentos, o ciclo de produção cinematográfica na Bahia.

Foi com a nova empresa, a Sani Filmes, já em 1961, depois que deixei a Iglu Filmes, que pude exercitar com mais desenvoltura as minhas propostas de conteúdo social no cinema.

Quando fiz *O Caipora*, compus um roteiro que evidenciasse a importância de se libertar o homem brasileiro, principalmente o nordestino, das amarras conceituais do destino traçado. Aquela sequência de atos e fatos que serão religiosamente cumpridos pelo ser humano, durante a sua vida, à luz de uma determinação divina, em conjunção com as

forças da natureza.

(...)

Em *O Pistoleiro*, outro roteiro que escrevi e dirigi, mais uma vez preocupado com as questões sociais do momento, procurei salientar que a inteligência circunstanciada pela ignorância talvez seja a maior fonte de degradação do caráter humano.

(...)

Ligando-se a temática de *O Caipora* à temática de *O Pistoleiro*, encontramos um ponto comum, onde o homem, na circunstância da maior ou menor sabedoria, escreve o seu próprio destino.

Vale salientar que a identificação cultural entre as diversas artes na Bahia dos anos 50 e 60 era tão intensa, que a maioria dos filmes daquela época, além de atores como Geraldo Del Rey, Helena Inês, Antonio Pitanga, Milton Gaúcho, Braga Neto, Fred Jr., Carlos Petrovich, Maria da Conceição, Maria Adélia, tinha a participação de artistas plásticos como Sante Scaldaferrri e Calazans Neto; escritores como Jorge Amado e Luiz Henrique Dias Tavares e críticos de cinema como Walter da Silveira, que atuavam em nossos filmes, às vezes como personagens importantes, outras vezes como simples figurantes. Já no Rio, Roberto fez algum tempo depois: *O crime no Sacopã*, *Máscara da Traição* e *Em busca do Sussexo*.

Novamente na Bahia e comigo como parceiro, fez *Abrigo Nuclear*. Depois em Goiânia, fez *Césio 137*, que em minha opinião lhe custou a vida, pela via da contaminação.

Glauber Rocha, nosso embaixador maior, pode semear mundo afora, a sua genialidade comprovada, em *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O Dragão da Maldade e Terra em Transe*, entre outros filmes, no que observara e sentira, nos campos férteis plantados pelos chamados “meninos da Iglu”.

Somados, os filmes realizados na Bahia, durante este ciclo, representam um investimento privado, na sua maioria, dos próprios cineastas e produtores locais, da ordem de 54 milhões de reais, se considerarmos a média modesta, apenas atualizada, de três milhões de reais por filme.

Mais recentemente, foram realizados alguns filmes, já com a ajuda displicente do Estado, que disponibiliza anualmente, e já faz muito tempo isto, apenas, um milhão e duzentos mil reais, disputados a tapas e beijos, por todos os cineastas baianos entre si.

Enquanto isto, o Município de Paulínia no Estado de São Paulo, ao criar, mais que de repente, um núcleo de produção de filmes de longa-metragem, deixou de ser um símbolo de poluição para ser a Hollywood brasileira, sem qualquer tradição de cinema como a Salvador da Bahia tem. Disponibilizou, só em 2008, vinte milhões de reais, dois e meio por cento do orçamento municipal para 20 filmes que lá foram rodados naquele ano. Em 2009 muitos dos sucessos do cinema nacional foram ali rodados. Em 2010 outros longas continuam a serem rodados lá.

Para os filmes que são rodados no município, o percentual de contribuição depende apenas do per-



Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964

Acervo Cinemateca Brasileira

centual de cenas rodadas no local e vai até 100% do orçamento de cada filme.

Brasilianas que tem 100% de suas cenas a serem rodadas em Salvador, mais exatamente no Largo do Carmo, ainda não conta com um centavo sequer, nem do Estado nem do Município.

Mesmo assim, filmes de longa-metragem de boa qualidade, mas não competitivos, pela pobreza orçamentária, como *Três Histórias da Bahia*, com produção de Moisés Augusto e direção de Edyala Yglesias, Sérgio Machado e José Araripe, foram produzidos.

Da nova safra, temos os longas-metragens *Eu me lembro*, de Edgard Navarro, *Esses moços*, de José Araripe, *Cascalho*, de Tuna Espinheira, e o recente *Pau Brasil*, de Fernando Bélen. Outros estão sendo concluídos com a ajuda de recursos externos, como *O Jardim das Folhas Sagradas*, de Pola Ribeiro.

Dentre estes trabalhos salientamos também os pontuais médias-metragens *Superoutro*, de Edgard Navarro, *A Lenda do Pai Inácio*, de Pola Ribeiro, *Anil*, de Fernando Bélen, e mais recentemente, *No Coração de Shirley*, produzido e dirigido por Edyala Yglesias, todos produzidos com apoio da Sani Filmes.

Eu estou voltando ao longa-metragem depois de mais de 800 documentários realizados, com o filme *Brasilianas*, uma comédia de costumes ambientada nos dias atuais, mas com sentimentos de 50 anos atrás, onde, no espaço mágico de 24 horas, pode-se notar

o quanto perdemos de honestidade, sinceridade e solidariedade, ao longo desses anos.

(...)

Afinal o Brasil precisa sorrir. O mundo precisa sorrir, para respirar melhor. Afinal, repito, não são os pessimistas que constroem um mundo melhor. Parece que, para o cineasta brasileiro, o otimismo temático é um pecado mortal.

(...)

Nos trópicos baianos do quase ontem, no continente sul-americano, Glauber Rocha, Roberto Pires, Agnaldo Siri Azevedo, Olney São Paulo, José Teles de Magalhães, Vito Diniz, Fernando Coni Campos, laureados cineastas baianos, (...) morreram ainda jovens.

Todos, com o mesmo sonho cinematográfico, de cantarem ao máximo a sua aldeia.

E eu, Oscar Santana, um dos remanescentes desse punhado de jovens obstinados, crentes, de que sua terra é o melhor lugar do mundo para se viver e recriar, em nome deles e no meu próprio, apelo em alta voz.





as empresas

Com eclosão verificada, com o verdadeiro *boom* cinematográfico que aqui se instalou, várias empresas foram formadas. No primeiro lustro da década de 60, nada menos que seis: Guaripa Filmes Ltda. (Palma Netto, produtor de *Sol sobre a lama*, e em parceria com Álvaro Queiroz), Iglu Filmes (Roberto Pires, Braga Neto, entre outros), Polígono Filmes (de Rex Schindler), Santana Filmes Ltda. (a produtora de *O grito da terra*, de Olney São Paulo), Sani Filmes (de Oscar Santana, especializada em documentários e cine-jornais, como o famoso jornal de atualidades da Sani, que veio a substituir o Bahia na Tela), Winston Cine Produções Ltda. (que produz *O caipora* de Oscar Santana). A Winston, que financiou a fita de Oscar, sugere a união deste a Moacyr Carvalho. É a efervescência do período, tanto que *O caipora* é realizado com recursos de produção acima da média de uma película brasileira da época, contando com um verdadeiro estúdio, em 1963, construído nas imediações do Bonfim, e a dispor de moviolas, câmeras, enfim, toda a aparelhagem indispensável à elaboração de um filme de longa-metragem. Este estúdio, que fica na Cidade Baixa, apareceu não para somente servir a *O caipora*, mas porque o seu idealizador, Moacyr Carvalho, tem em mente dar prosseguimento à produção

cinematográfica em Salvador. Acredita no cinema baiano, e nunca teria pensado na paralisação, que viria a ocorrer logo depois que Olney São Paulo finaliza *O grito da terra*, o canto de cisne, por assim dizer, do chamado *Ciclo Baiano*. Lançado *O caipora*, capital investido precisando de retorno e da consequente circulação no território brasileiro (o êxito na Bahia não dava para pagar os custos elevados), o filme de Oscar fica muito aquém, em nível de bilheteria, do que se investe. Assim, o resultado é um estrondoso prejuízo. Desiludido, Moacyr Carvalho resolve vender toda a aparelhagem e fechar o estúdio. No caso da Guapira, de *Sol sobre a lama*, Palma Netto fica bastante insatisfeito com a direção de Alex Viany, que deturpa completamente o que o produtor idealizara como um *filme-resposta* à *A grande feira*. Alex monta o filme “de uma maneira” enquanto que Palma o queria de “outra”. Os dois acabam na Justiça. O lançamento de *Sol sobre a lama*, contudo, no cine Guarani, em 24 de outubro de 1963, acontece com a cópia imaginada na moviola por Alex Viany. Anos depois, Palma Netto, vencendo na Justiça, remonta a fita, desfigurando a sua concepção original. A Guapira ainda tenta, em 1965, produzir mais um filme, *Onde a terra começa*, do carioca Ruy Santos, filmado em Areembepe, com

Luigi Picchi e Irma Alvarez, segundo um conto de Maximo Gorki. Depois, o fim. Rex, com sua Polígono, tenta, estimulado pelos incentivos da Sudene, reunir capital para montar um estúdio com aparelhagem completa, mas não consegue as verbas necessárias e desiste da empreitada. Com os contínuos fracassos financeiros, o *Ciclo Baiano* é desmanchado. O problema maior: retorno do capital investido. O nó górdio do cinema brasileiro que continua até os dias atuais: o tripé produção/distribuição/exibição.



O Anjo Daltônico,
1964

de repente tudo parou

O grito da terra, produção da Santana Filmes, dirigido por Olney São Paulo, é o canto de cisne, como já se disse, do *Ciclo Baiano*. Datado de 1964, e lançado no ano seguinte, *O grito da terra* possui temática rural, abordando a exploração, nos latifúndios, do homem pelo homem, com temática engajada, portanto, bem ao gosto dos postulados da *Escola Baiana de Cinema*. Esta, entretanto, na sua essência, se resume a três filmes, quais sejam: *Barravento*, de Glauber Rocha (1959/1962), *A grande feira* e *Tocaia no Asfalto*, ambos de Roberto Pires, porque estes fazem parte do projeto cinematográfico idealizado por Rex Schindler, Glauber e Roberto Pires. Em sentido amplo, todavia, poder-se-ia incluir, por extensão e pela familiaridade do tema, *O caipora*, de Oscar Santana, *Sol sobre a lama*, de Alex Viany, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (produção carioca de Jarbas Barbosa), *O grito da terra*, de Olney São Paulo. Mas a inclusão que se deve fazer é em relação ao *Ciclo Baiano* e não à *Escola Baiana de Cinema*, circunscrita aos três filmes citados. Rex Schindler tem em mente um grande projeto cinematográfico baseado no esquema de rodízio (cada filme seria dirigido por um integrante do grupo), mas as coisas não dão certo como esperava. A estocada do *Ciclo Baiano* e, principalmente,

da *Escola Baiana de Cinema* se deve, em primeiro lugar, a problemas de mercadologia cinematográfica, ao problema do capital investido que não retorna, a contento, e em tempo hábil, às mãos dos produtores. O cinema baiano é vítima do próprio mecanismo de poder do cinema brasileiro. Há um exemplo bem marcante, que situa o problema. Oswaldo Massaini, produtor paulista, que proporciona a Anselmo Duarte filmar *O pagador de promessas* nas escadarias da Igreja do Paço, filme baseado em peça teatral de Dias Gomes, realizado em 1961, quando recebe a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1962, faz tudo para impedir o lançamento em São Paulo de *A grande feira*, que já está pronto muito antes e já encomendado para uma estreia impactual na capital paulista. O que faz Massaini? “Segura” o filme de Rex Schindler e Roberto Pires a fim de que *A grande feira* não “estragasse” o lançamento de *O pagador de promessas*. Assim, quando resolve colocar *A grande feira* no mercado exibidor, este não tem mais impacto, posto que é absorvido pela fita de Anselmo, cheia de glórias, de palmas e do triunfo na Europa. E como *A grande feira*, outros também têm a mesma sorte (ou azar). As injunções mercadológicas são as principais forças que impedem o prosseguimento do cinema baiano

na força e no ritmo que vinha demonstrando. Outra causa bem marcante é a evasão de talentos. Glauber, depois que realizou *Deus e o Diabo*, sucesso absoluto, vai tentar a sorte no Rio. Também Roberto Pires. Desmantela-se o arcabouço, a equipe eficiente.





A Grande Feira,
1961

a grande feira

Há graus de narratividade que procuram o específico fílmico na transmissão do aspecto fabulístico ou, se se quiser, na ilustração da história. E estes graus de narratividade podem ser conferidos em algumas sequências: aquela em que Rony, indo procurar Maria, após ser ameaçado com a navalha, rompe o vestido dela; o passeio turístico de Rony e Helena e, principalmente, a dinâmica da sequência com a lancha e os personagens dentro dela; o momento no qual Chico Diabo vai tocar fogo nos tanques com o dinamite e o realizador desenvolve uma montagem paralela baseado na lei de progressão dramática griffthiana da “corrida contra o tempo”; o prólogo, com a partitura de Remo Usai; o plano geral que antecede o epílogo, com campo visual aberto onde, no quadro fílmico, vê-se o cais do porto em toda a sua dimensão e, pequenos, os dois protagonistas (o marido que, com a porta do carro aberta, espera a esposa arrependida) etc. Em outros momentos, o realizador apoia a sua condição fílmica nos diálogos, pouco desenvolvendo a capacidade de articulação cinematográfica. São exemplos desses momentos: as diversas sequências no bar de Pedro, onde, nota-se, flagrante, a ausência de um maior desenvolvimento no que tange a uma melhor ritmação especificamente cinematográfica,

predominando um nítido confinamento dos protagonistas num espaço asfíxiado, quando o realizador poderia ter dimensionado este mesmo espaço em termos de uma maior flexibilidade de ação geométrica para a câmara. Aqui, neste caso, valeria mais usar, por exemplo, o campo e o campo contrário ou, melhor, o campo e o contracampo. Há, também, um abuso virtuosístico que, ao contrário de abrilhantar a narrativa, fá-la apenas decorativa, enfeitada: os ângulos inusitados e insólitos da sequência na qual Rony dança com Maria no cabaré de Zazá.

No cômputo geral, existe um desequilíbrio no campo da *mise en scène* de *A grande feira*, causado, talvez, pela falta de recursos da produção. Roberto Pires, vale ressaltar, neste seu segundo longa-metragem, revela, por outro lado, uma artesanania bastante apreciável e uma ideia de cinema capaz de fazê-lo um cineasta de voos mais altos no plano narrativo. Não é, entretanto, um autor, ou, mesmo, um estilista, mas aquilo que se pode chamar de um artesão cinematográfico, pois tem capacidade de articular as margens e de contar uma história.

Se a fábula original, o argumento, a história, é de Rex Schindler, a narrativa, porém, é de responsabilidade de Roberto Pires. Na transferência de signos – a *transfer*, o que é literatura, símbolos, passa-se para uma outra especificidade, qual seja a linguagem cinematográfica. Daí se dizer que a adaptação de uma obra literária para o cinema é impossível na medida em que a narrativa literária se destrói na *transfer* para a narrativa cinematográfica, ficando, apenas, a intri-

ga, as personagens, as situações, a ideia central.

É verdade que Rex Schindler, ao escrever a história de *A grande feira*, pensou em termos imagéticos, pois seu propósito era o de desenvolver uma história para ser filmada. Mas enquanto a pondo no papel, com o uso de um referencial simbólico (letras articuladas em frases e, estas, em orações e períodos), faz literatura e não cinema. O cinema começa a partir do momento em que Roberto Pires escreve o roteiro, fixando, neste, os elementos determinantes e componentes da linguagem cinematográfica.

Quanto à abrangência do poder narrativo de Roberto Pires, limitado, como se vê, mas talentoso, deve-se considerar que, havendo, a grosso modo, duas espécies de cineastas, um cerebral e conceptual, outro sensorial e intuitivo, o realizador de *A grande feira* se insere no segundo grupo, aquele dos sensoriais e intuitivos. Como diferenciar, no entanto, os dois tipos? Os cerebrais e conceituais reconstróem o mundo em função de sua visão pessoal, acentuando a imagem como meio essencial de *conceptualizar* o seu universo fílmico. Não parece ser, este, o caso de Roberto Pires. Já os sensoriais e intuitivos, ao contrário, procuram, antes, subtrair-se diante da realidade, fazendo surgir da representação direta da realidade a significação que querem obter. Assim, Roberto Pires, por sensorial e intuitivo, faz surgir, em *A Grande Feira*, a representação direta e objetiva do drama da Feira de Água de Meninos, a significação pretendida. Para ele, o trabalho de elaboração da imagem tem menos importância – não descuidando, porém, é

claro, da *mise-en-scène* – que sua função natural de figuração do real. O seu virtuosismo – como no caso da cena que Rony e Maria dançam em ângulos insólitos – está em função dessa figuração do real, sendo um cineasta, nesse particular, realista. Ao contrário de um expressionista – que deforma o real, retorcendo segundo a sua visão, ou de um surrealista – que junta a realidade exterior e a interior, ou, mesmo, um intimista – que filtra, da realidade, alguns aspectos desta que é exaltada.

Cineastas conceptuais e cerebrais são Serguei Eisenstein (*Outubro*), Orson Welles (*Cidadão Kane*), Jean-Luc Godard (*Acossado*), Alain Resnais (*O ano passado em Marienbad*, *Hiroshima, mon amour*), entre tantos outros, que tendem a reconstruir o mundo em função de sua visão pessoal. Neles a narrativa tem predominância absoluta sobre a fábula, confundindo-se com esta ou, mesmo, o conteúdo, se se pode falar assim, nestes cineastas, é a forma.

Um outro exemplo de cineasta conceptual e cerebral é Alfred Hitchcock. O conteúdo de seus filmes está condicionado pela forma. Inventor de fórmulas, criador, Hitchcock não se incomoda – nem se preocupa – com a figuração do real, mas de *seu* real, pois autor completo. Ainda que, em relação a Roberto Pires, não se possa compará-lo a estes monstros sagrados da sétima arte, o fato é que, sendo sensorial e intuitivo, aproximando-se de outros, ainda que sem a força imagética destes, Pires é um realizador cuja intuição da imagem leva-o ao espírito griffthiano da narrativa, à uma concepção mais trabalhada em termos do

desenvolvimento da imagem *in crescendo*. É mais um *administrador* da imagem do que um criador da imagem.

Tomando a palavra emprestada a Walter da Silveira: “O roteirista-diretor-montador quis, com vários cortes, violentos e inesperados, criar ou renovar o interesse pelo relato, quebrando no espectador aquela acomodação subjetiva produzida pela acomodação ótica. Mas o efeito obtido, longe de representar o choque físico e espiritual desejado, às vezes não passou de uma agressão visual, insólita e dolorosa, sem fim estético ou dramático. Nenhum exemplo mais tangível do que a transposição do plano longo do automóvel distanciando-se no porto para o primeiro plano de Cuíca de Santo Amaro, gritando o final. Roberto Pires deve ter pensado que *montage*, na gramática moderna do cinema, equivale a um rompimento do convencional. Seria simples demais. Pode-se tentar uma nova ordem para o ritmo cinematográfico, jamais destruí-lo. Usar o corte imprevisto seguidamente termina numa academização, portanto em outro convencionalismo, sem a certeza de que o resultado artístico supere o tradicional. A única opção justa seria a de entender que um estilo de continuidade, de *montage*, acompanha e traduz o sentido do roteiro, assim como o estilo do verso, a sua brevidade ou alongamento, traduz e acompanha o sentido interno do poema. Esse entendimento, como totalidade, foi cumprido em *A grande feira*: nas suas particularidades, faz crer, porém, que Roberto Pires transforme em sistema o que apenas tinha validade para a natureza episódica de seu segundo filme”.

A Grande Feira,
1961



Não se concorda, aqui, com o brilhante crítico e ensaísta a respeito do corte direto do plano longo do automóvel esperando no cais para o *close up* de Cuíca de Santo Amaro. Pires, ao contrário do que diz o ensaísta, provoca, é verdade, um choque ao sair de um plano geral para um *close up* e, com isso, nesta concepção moderna da montagem, não está sendo convencional. Se se puder concordar, com Walter, que o excesso de corte estridente na passagem de uma sequência a outra (como o golpe desferido no policial que persegue Chico Diabo, o saxofone que dá início à sequência na qual Zazá é morto etc) pode conduzir a uma forma de academicismo, no que se refere ao corte final, que anuncia o término de *A grande feira*, o resultado é altamente funcional. Como a sugerir que a fábula do filme não passou de uma história de Cuíca de Santo Amaro. A tomada demorada, em plano geral, sinaliza um comportamento novo em estilística, a indicar que Roberto Pires está antenado com o cinema mais moderno em prática em outros países. Ainda que, se se analisar no geral, o filme não deixa de ser, como diz Walter, acadêmico em sua estrutura narrativa. A ruptura desse cinema academizante (a câmera em volta da cama de Maria, os ângulos insólitos e virtuosos apontados, planos se acadêmicos, porém, belíssimos) só viria a se dar em Glauber Rocha, dois anos depois, quando este realiza *Deus e o diabo na terra do sol*.

Outro crítico, Orlando Senna, em artigo sobre *A grande feira*, discorda de Walter da Silveira em relação ao plano longo do final, quando escreveu: “O ponto alto do filme é a sequência em que Ely (ou Helena), aban-

donada pelo marinheiro, retorna ao conforto do seu marido: um longo plano, ao fundo entre dois armazéns das docas, Ely indecisa, seu marido, o automóvel próximo: a tomada é longa, parada, sofrida”. Mas Walter, a rigor, não discorda do plano em si, de sua longa duração, mas da *montage*, do corte *ex-abrupto* que terminando a sequência do cais faz aparecer em expressivo *close up* o rosto falante de Cuíca de Santo Amaro.

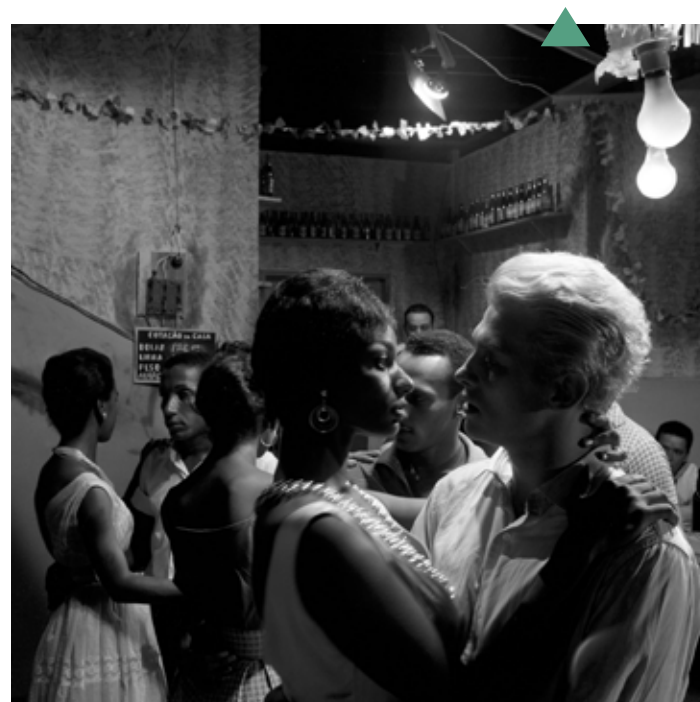
A construção de uma narrativa fílmica, ou o arranjo que o material narrável assume na obra, pode obedecer, como se vê, a diversos critérios. A distinção mais evidente é entre estruturas simples e estruturas complexas, sendo fato consumado que, neste caso, a simplicidade ou a complexidade são noções exclusivamente inerentes ao *como* do discurso e não à sua *coisa* pode haver histórias intrincadas, mas de estrutura elementar e, pelo contrário, histórias lineares, mas que se tornam intrincadas por uma disposição dos segmentos narrativos.

Assim, em *A grande feira*, considerando-se os vários tipos de estruturas narrativas, pode-se classificá-lo como um filme de estrutura simples e narrativa linear, aquela que é percorrida por um único fio condutor, que se desenvolve de maneira sequencial do princípio ao fim sem complicações ou desvios do caminho traçado. A narrativa de estrutura linear é a de mais fácil leitura e é concebida de modo a respeitar todas as fases do desenvolvimento dramático tradicional. O esquema a que obedece é aproximadamente o seguinte: (a) introdução ambiental; (b) apresenta-

ção dos personagens; (c) nascimento do conflito; (d) consequências do conflito; (e) golpe de teatro resolutorio. O esquema repete à letra o que era a estrutura base do romance naturalista ou psicológico do século XIX.

A grande feira, ainda que filme de *mise-en-scène*, com alguns graus de narratividade apreciáveis, tem um modelo no qual o elemento poético e metafórico é reduzido ao mínimo e em que quase todos os motivos de interesse residem na fábula.

A Grande Feira, 1961





tocaia no asfalto

A cópia de *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires, que se encontrava em vias de extinção no seu negativo original, conseguiu ser totalmente restaurada. É um feito e tanto para a preservação da memória do cinema baiano. Considero este o melhor filme, até hoje, entre as mais de duas dezenas de longas metragens realizados na Bahia. Depois dele, na minha opinião, vem *A grande feira*, do mesmo Pires, que foi homenageado em maio de 2009 pela passagem dos 50 anos de seu primeiro longa e primeiro do cinema baiano: *Redenção*, de 1959.

Thriller genuinamente baiano realizado em 1962, que aborda o relacionamento dos políticos com a criminalidade e as idiossincrasias da personalidade de um pistoleiro de aluguel, *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires, produzido logo após *A grande feira*, é um filme que pode ser visto em dois planos: no plano de sua narrativa e no plano de sua fábula (história). No primeiro, destaca-se sobremaneira a artesanaria de Pires, o domínio pelo qual articula os elementos da linguagem cinematográfica em função da explicitação temática. Seu trabalho, nesse particular, é de ourivesaria e, aqui, em *Tocaia no asfalto*, tem-se um exemplo onde a narrativa suplanta a fábula, ainda que os dois

planos sempre devam ser observados em processo de simbiose.

Realizado em plena efervescência do chamado *Ciclo Baiano de Cinema - 1959-1963*, *Tocaia no asfalto* atesta o seu vigor e a sua atualidade temática. Duas sequências podem ser consideradas antológicas e das melhores do cinema brasileiro: a tentativa de assassinato frustrada na Igreja de São Francisco, e a do cemitério do Campo Santo. Pires demonstra o seu apuro, o seu sentido de cinema, o *timing* raro, um faro, por assim dizer, para *pensar* cinematograficamente o estabelecimento da *mise-en-scène* como fator de impacto e de emoção.

Ainda que uma obra formatada nos moldes de uma linguagem clássica – o que não lhe tira de modo nenhum a qualidade, que se fundamenta na chave narrativa da progressão dramática griffithiana, há, no entanto, uma sequência que, sem se ter medo de errar, poder-se-ia chamá-la de eisensteiniana. É aquela na qual Roberto Ferreira tenta se ver livre dos presos num caminhão e tenta intimidá-los com um revólver, ocasionando uma fuga em pleno movimento do veículo, quando vem a morrer o irmão do perso-

nagem interpretado por Agildo Ribeiro. A rapidez com que são expostos os rostos embrutecidos dos pobres diabos que estão no caminhão tem um ritmo que se assemelha a um *touch* buscado na concepção de montagem de Sergei Eisenstein. Esta sequência é um *flash-back*, quando Agildo Ribeiro, dançando, sente-se mal e começa a ter pesadelos retroativos.

Assim, *Tocaia no asfalto* se sobressai pela narrativa impactante que está a serviço do argumento, mas que predomina sobre este. Que versa sobre um pistoleiro contratado para matar um político corrupto (Milton Gaúcho), que, chegando do interior, vai morar num prostíbulo e se apaixona por uma mulher (Arassary de Oliveira). Enquanto isso, um jovem político bem intencionado (Geraldo D'El Rey) pretende instalar uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar as falcatruas do grupo do político que está na mira do assassino. Mas as reviravoltas do argumento determinam uma contraordem e o pistoleiro, na iminência de matar, é avisado que não mais precisa cumprir o trabalho. Apesar de um matador profissional, tem, porém, seus códigos de honra e prefere ir até o fim naquilo para o qual fora incumbido. Lembra *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.

Tocaia no asfalto se desenrola em dois ambientes: o ambiente burguês da casa do político, abrangendo as festas, os colóquios e o namoro de sua filha (Angela Bonatti) com o jovem e promissor parlamentar, e o ambiente pobre do prostíbulo comandado com mão de ferro por Jurema Penna e, no qual, o pistoleiro é hospedado, vindo a conhecer uma prostituta

pela qual se apaixona. A *latere*, alguns personagens, como o policial interpretado por Adriano Lisboa, que circula entre os dois ambientes, Antonio Pitanga, outro matador, contratado, desta vez, para matar o outro. Pires, em alguns momentos, através da montagem paralela, tenta mostrar os acontecimentos em perspectiva de simultaneísmo, quando, por exemplo, Agildo e Arassary conversam no Farol de Itapuã. Notável realizador, Roberto Pires, responsável pelo primeiro longa feito aqui, *Redenção* (1956-59), pelo seu extremado domínio formal da linguagem, poderia ter ido longe se trabalhasse no exterior, mas as injunções mercadológicas de um cinema caótico, como o brasileiro, determinaram-lhe, por vezes, um recesso forçado. Mas filmes como *A grande feira* e *Tocaia no asfalto* bastam para se ter um cineasta.

Tocaia no Asfalto,
1962



sol sobre a lama

João Palma Neto, antigo feirante da Água de Meninos, sindicalista, marinheiro de longo curso, quando vê *A grande feira* (1961), de Roberto Pires, não gosta da maneira pela qual o filme aborda a questão da gigantesca feira e decide bancar um outro filme como resposta ou réplica. Com o dinheiro de sua poupança (naquela época não há a famigerada captação de recursos), alia-se a Walter Fernandes e Álvaro Queiroz para a produção de *Sol sobre a lama*. Com eles, funda a Guapira Filmes (Schindler se associa a Iglu, empresa que também faz um cine-jornal, *A Bahia na Tela*, para poder realizar os filmes da *Escola Baiana de Cinema*). Corre o ano de 1962 e a ideia de Palma é que a fita seja colorida, e com recursos mais sofisticados. Escreve a história, baseada em suas experiências (diz-se que o personagem Valente, interpretado por Geraldo D'El Rey, é ele próprio), e confia o roteiro ao carioca Alinor Azevedo (que tem a assinatura nos roteiros de alguns excelentes filmes como *Assalto ao trem pagador* e *Cidade ameaçada*, ambos de Roberto Farias, *Um ramo para Luísa*, de J.B.Tanko, entre outros). Alinor faz o *screenplay* de *Sol sobre a lama* com outro talentoso roteirista, Miguel Torres, que o cinema brasileiro perde, pois morre num desastre automobilístico. Ambicioso, pretensioso, João Palma Neto

quer fazer o filme definitivo sobre a Feira de Água de Meninos (que, como numa premonição, é incendiada, um verdadeiro inferno na baixada, em 1964, e seus feirantes se mudam para a Feira de São Joaquim, acanhada, embora hoje imensa, se comparada à de Meninos – e com previsão de ser descaracterizada ainda em 2010). Não vê, Palma Neto, nenhum diretor em Salvador capaz de desenvolver as imagens em movimento pré-visualizadas no roteiro de Alinor e Miguel. Também, neste ano, Roberto Pires está a lançar *Tocaia no asfalto*, e Glauber Rocha está já no Rio, a lançar o *Cinema Novo* e a preparar a produção de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Palma chama o conceituado crítico carioca, e também cineasta (*Rua sem sol*, *Agulha no palheiro*) mediano, Alex Viany, que é, nos anos 40, correspondente da revista *O Cruzeiro* em Hollywood. De volta ao Brasil, adere de corpo e alma ao cinema nacional, a fazer filmes e a escrever nas páginas dos jornais. Um crítico, inclusive, chega a taxá-lo de “inimigo número 1 do cinema *made in Hollywood*”, apesar de, nesta meca, ter permanecido por muito tempo a gozar de suas delícias.



Sol sobre a lama, 1964

A maior obra de Alex Viány é, sem dúvida, a sua extenuante pesquisa que se transforma, em 1959, no livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, editado pelo Instituto Nacional do Livro (várias vezes reeditado, uma delas pela Alhambra). Mas como cineasta, apesar de *Rua sem sol* e *Agulha no palheiro* estejam sob a influência do neorealismo italiano, possuindo um certo pioneirismo na abordagem da problemática social brasileira, é fraco como realizador, não sustenta bem uma narrativa. O fiasco total e canto de cisne desesperado estão muitos anos depois, em *A noiva da cidade*, cujo roteiro original é de autoria de Humberto Mauro. O filme, no entanto, um *anti-musical*, é indefensável.

Palma vê *Rua sem sol* e *Agulha no palheiro* e acha que Alex Viány é o realizador ideal para o desenvolvimento imagético de *Sol sobre a lama*. Quando chega a Salvador, Viány, homem genioso, está fascinado pelo cinema japonês, e tenta, no comando direcional, dar um tom nipônico do ponto de vista cinematográfico à baianidade que se requer de *Sol sobre a lama*. Realizado em 1963, mas somente lançado (em noite de festa) em novembro de 1964 no cine Guarany, o resultado final, contudo, não agrada Palma. A briga com Viány acaba na Justiça. Assim, há duas versões de *Sol sobre a lama*. A versão do diretor e a versão do produtor.

O argumento gira em torno da tentativa feita por burgueses gananciosos para acabar com a Feira de Água de Meninos. A complicar a situação, e, com isso, apressar o fim da feira, uma draga fecha o seu

ancoradouro, a impedir qualquer abastecimento. Os feirantes, desesperados, lutam pela abertura do ancoradouro para fazer voltar o abastecimento. Dois líderes se apresentam para solucionar o problema. Um açougueiro (Roberto Ferreira/Zé Coió, em grande interpretação) propõe a ação violenta (uma espécie de Chico Diabo de *A grande feira*) dos feirantes para que invadam, na raça, o ancoradouro, reabrindo-o. Outro líder, no entanto, Valente (Geraldo D'El Rey, Rony, o marinheiro sueco de *A grande feira*, e o Manoel de *Deus e o diabo na terra do sol*), que vende material de construção, é a favor de acordos conciliatórios com poderosos políticos e a uma campanha na imprensa local em favor da volta à normalidade. Uma ação, portanto, junto aos poderes constituídos para a resolução do conflito.

Jean-Claude Bernardet, em seu clássico estudo sociológico sobre cinema brasileiro intitulado *Brasil em tempo de cinema*, ensaio que procura entender a sociedade através de alguns filmes nacionais representativos, dá importância na sua análise a *Sol sobre a lama* e escreve: “Em vez de malhado superficialmente, o filme deveria ter sido discutido mais abertamente, pois condensa toda uma tática errada, premissas sociológicas falsas e idealistas que caracterizam um longo período da vida da sociedade brasileira. *Sol sobre a lama* pode ser considerado como um dos mais significativos testemunhos de toda uma política que fracassou.”

A fotografia é de Ruy Santos (que dois anos depois viria filmar, em Buraquinho, praia perto de Itapuã,

Onde a terra começa, baseado em conto de Máximo Gorki, com Irma Alvarez). No cast, Othon Bastos, Geraldo D'El Rey, Roberto Ferreira, Dilma Cunha, Milton Gaúcho, Gessy Gesse, Maria Lígia, Alair Liguori, Carlos Lima, Garibaldi Matos, Doris Monteiro (a cantora que trabalha com Viany em *Aguilha no palheiro* e, na certa, chamada por ele), Jurema Penna, Carlos Petrovich, Antonio Pitanga, Tereza Racquel, Glauce Rocha, Lídio Silva. Com música de Pixinguinha e Vinicius de Moraes. O teatrólogo João Augusto funciona como diretor da segunda unidade.

Meteorango Kid,
1969



o surto underground

Realizado em 1969, tendo, neste mesmo ano, no Festival de Brasília, recebido o Prêmio do Público e a Margarida de Prata da Central Católica de Cinema, *Meteorango Kid*, o *Herói Intergalático*, de André Luiz Oliveira, apesar de lançado em circuito baiano em 1970, somente dois anos depois, em 1972, consegue vaga no circuito do eixo Rio-São Paulo.

Influenciado pelo cinema marginal paulista, cujo carro-chefe é *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, *Meteorango*, ao contrário dos outros filmes do *Ciclo Baiano de Cinema* – que tem uma proposta de retratar o drama do homem brasileiro –, é uma obra que procura mostrar a angústia da geração de seu autor, que, antes de completar duas décadas de existência, é marcada pela censura, pela ditadura, pelo total cerceamento da liberdade de expressão no campo social, principalmente após a eclosão do Ato Institucional número 5 no dia 13 de dezembro de 1968. *Meteorango* é, por conseguinte, um filme à procura de uma saída para a sua geração, que, sufocada, submerge no universo das drogas. O filme encerra a dúvida, o desespero, a incerteza, tudo, porém, carregado com humor.

No dia de seu aniversário, Lula passa por experiências reais e fantásticas: pela manhã transforma-se em *batmãe* e surra os pais; na escola, assiste a uma assembleia que não o convence; realiza um filme de Tarzan e comparece ao enterro de um amigo homossexual, recordando-se dele em vida. E, finalmente, participa de uma sessão barra pesada de maconha e, na rua, é atacado por um vampiro no Pelourinho. Ao chegar à sua casa, seus familiares aguardam-no para uma festa. Mas Lula permanece como que crucificado no meio das palmeiras – como no início.

A influência de *Meteorango* é muito forte, principalmente para os cineastas que aparecem na nova geração dos anos 70 com a explosão do *boom* superoitista. Edgard Navarro, em *Talento Demais*, rende homenagem ao filme de André Luiz Oliveira, considerando-o a sua fonte de inspiração para se tornar cineasta.

Walter da Silveira, acompanhando o filme no Festival de Brasília, envia para a *Tribuna da Bahia* uma crítica entusiástica. Num trecho do copioso artigo, diz o crítico: “Nenhum outro filme em Brasília mereceria real-

mente o amor dos jovens como este. Não porque seu autor tenha 21 anos e tente compor-se fisicamente como um *hippie*. Mas porque *Meteorango Kid* exprime, em insólito e em audacioso, por instantes em insegurança, os arrebatamentos da juventude. De uma sinceridade absoluta, podendo-se admitir que nele haja muito de confessional, espécie de autobiografia interior, atreve-se a uma série de denúncias que, por sua firme lucidez, não se diriam conscientizadas pelo autor tão abstraído do real de sua vida aparente, mas que, ligadas umas às outras, o definem e marcam como um retratista fiel das angústias juvenis, das suas causas e consequências.”

Se *Meteorango Kid* envelhece, *Caveira My Friend* atualmente é, por assim dizer, apenas uma peça de arqueologia. Álvaro Guimarães, na ânsia de criar algo novo, “arrebentar com as estruturas da linguagem”, consegue dar a *Caveira My Friend* a sua efemeridade e circunstancialidade. Por outro lado, não se pode negar o seu valor de documento: documento de uma mentalidade, de um estilo de vanguarda, de uma vontade de extrapolar os limites aristotélicos das unidades de lugar, ação e tempo, e explodir colorido, como se proclama à época. Há um outro filme, desta época, *A Construção da Morte*, de Orlando Senna, que se pensou inacabado. A publicação de *O Homem*

Caveira My Friend,
1970



da *Montanha*, biografia deste cineasta escrita pelo jornalista Hermes Leal, no entanto, revela que o filme foi, sim, concluído, mas um de seus produtores, Braga Neto, receoso por causa do Ato Institucional número 5, que então se instaura no país, destrói seus negativos, enviando-o a uma porção de pessoas com o recado de pôr fim a eles.

Em 1970, José Frazão conhece Deolindo Checcucci, diretor de teatro, e, juntos, resolvem fazer um filme: *Akpalô*, chamando para iluminá-lo o fotógrafo Vito Diniz. Vive-se, neste período, a efervescência do *Flower Power*, a filosofia da paz e do amor, do *faça amor, mas não a guerra*, e o filme de Frazão/Checcucci reflete bem a época e sua mentalidade. Não se quer mais, como no *Ciclo Baiano de Cinema* e, por extensão, no *Cinema Novo*, fazer um cinema engajado que reflita os problemas sociais, políticos, os fenômenos da sociedade na sua exterioridade. Esmagados no processo de criação pelo AI-5, os cineastas se encontram proibidos de focar a realidade do país. Resta, portanto, o escapismo.

Assim, *Akpalô*, visto apenas numa única sessão especial no antigo cinema Liceu em 1971, é o reflexo dessa turbulência caótica e o filme, a rigor, é uma viagem. Uma espécie esdrúxula de extraterrestre, que se corporifica como homem (Sílvio Varjão), passa 24 horas em Salvador, paquerando garotas, contemplando a natureza, e viajando interiormente pelos efeitos das drogas. No elenco, Armino Jorge Bião, Anecy Rocha, entre outros, com iluminação inspirada de Vito Diniz. O filme demonstra a incapacidade de seus autores

exercitar o ritmo cinematográfico, predominando as tomadas longas, demoradas, sem o corte preciso no momento exato de sua evolução dramática. Mas *Akpalô*, com o tempo, se perde e os seus negativos desapareceram.

O longa-metragem seguinte do *surto underground* é *O Anjo Negro* (1972), de José Umberto, obra comprometida com a apologia da cultura negra como força mítica que paira solene no patriarcado colonial da Bahia. É um filme que no mesmo tempo que tenta um exercício de cinema procura desenvolver o ponto alegórico no qual se insere a negritude como força avassaladora que rompe os alicerces de uma família de tendências coloniais. Mário Gusmão corporifica esta força, que, como o anjo pasoliniano de *Teorema*, invade uma *célula mater* com a virulência de um *tsunami*.

É preciso, porém, ressaltar, um filme *underground* não devidamente valorizado nos compêndios sobre o chamado Cinema Marginal, talvez por se tratar de um média-metragem. Trata-se de *Voo Interrompido*, de José Umberto, que, realizado em 1969, é considerado por Álvaro Guimarães, o diretor de *Caveira My Friend*, o “primeiro filme realmente *underground* do cinema baiano”. *Voo interrompido* tem características desse cinema que tenta rasgar a narrativa tradicional clássica e linear e tratar a escrita fílmica como um poema na esteira da ideia de Pier Paolo Pasolini ao contrapor um *cinema de prosa* e um *cinema de poesia*. O elo sintático de *Voo interrompido*, isto é, sua linguagem, é que assume predominância diante de

sua fabulação. Uma mulher interiorana abandona a sua cidade interiorana e vem tentar a sorte na capital, tornando-se uma empregada doméstica pela manhã e uma prostituta à noite. Resta-lhe, apenas, depois de tantos desatinos e sofrimentos, o suicídio. O filme, assim contado, como todo filme que se preza, não pode oferecer uma ideia próxima do que realmente assume quando visto, pois uma obra que é expressão de sua linguagem específica. Aliás, José Umberto faz *Voo interrompido* logo depois de dirigir, em parceria com André Luiz Oliveira, um curta que obtém um prêmio importante no Festival Jornal do Brasil/Mesbla: *O Doce Amargo* (1968).

Em *O Anjo Negro*, Hércules (Raimundo Mattos), um juiz de futebol, sua mulher (Eliana Tosta), dois sobrinhos jovens (Roberto Prates Maia e Frida Guttman), o sogro (Eládio de Freitas) e dois empregados moram numa casa grande de estilo colonial (o Museu Wanderley de Pinho). Em crise em sua profissão e na vida conjugal, Hércules vê surgir, de repente, e misteriosamente, Calunga (Mário Gusmão), um emissário místico de afinidade com os exus, espontâneo, brincalhão, síntese da cultura africana. Sua força dionisíaca, barroca, carnavalesca, selvagem, profana, sacode os alicerces da família patriarcal. Estabelecendo o caos, a desordem, o *sabbat* negro propõe um novo mundo – aberto à lucidez de cada um – de alegria e felicidade.

Na segunda metade dos anos 60, dá-se, portanto, na Bahia, o surto *underground*, cujos filmes podem ser considerados a antítese do chamado *Ciclo Baiano de*

Cinema da primeira metade (*Barravento*, de Glauber Rocha, *A grande feira e Tocaia no asfalto*, ambos de Roberto Pires, *O caipora*, de Oscar Santana, *Sol sobre a lama*, de Palma Neto e Alex Viany, *O grito da terra*, de Olney São Paulo, entre outros). Se o *Cinema Marginal* brasileiro se situa como uma reação ao *Cinema Novo* e seus postulados, o surto que se verifica na Bahia vem influenciado pelo espírito da época e, principalmente, pelo carro-chefe, que é, indiscutivelmente, *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.

Obras radicais nas suas estruturas narrativas, os filmes do surto *underground* são extremamente reveladores da angústia de uma geração e da tentativa de instaurar um cinema mais voltado para a expressão pessoal e desvinculado dos padrões convencionais do espetáculo cinematográfico.

André Luis Oliveira, baiano de Salvador (1948), começa a se interessar pelas imagens em movimento quando toma um curso livre de um ano (1968) da Universidade Federal da Bahia ministrado por Walter da Silveira e Guido Araújo. Neste curso, vem a conhecer pessoas idealistas que também têm como sonho a realização cinematográfica. Neste mesmo ano, realiza, em parceria com José Umberto, o curta *Doce amargo*, que, inscrito no Festival Amador Jornal do Brasil/Mesbla, é premiado em segundo lugar. *Doce amargo* é uma tentativa poética de registrar a vida atormentada de um vendedor de pirulitos que passa por várias situações amargas. Já há, aqui, o uso da alegoria, de figuras de linguagem e uma fragmenta-

ção narrativa que iria se acentuar mais em *Meteorango Kid, o herói intergalático*.

Intitulado a princípio *O mais cruel dos dias*, e produzido por seu pai, *Meteorango* é a estreia de André Luiz Oliveira no longa, que, apresentado no Festival de Brasília, obteve o Prêmio do Público e a Margarida de Prata da Central Católica de Cinema. Em 1969, com o reinado do Ato 5, a censura está atenta a todos os filmes da mostra competitiva e disposta a proibir *Meteorango*. No ano seguinte, em 1970, um outro filme *underground* baiano, *Caveira, my friend*, de Álvaro Guimarães, mostrado no mesmo festival num clima asfixiante, tem suas cópias queimadas em plena Praça dos 3 poderes – *Caveira, my friend* leva quase 20 anos sem ser visto até que consegue ser encontrado.

André Luis Oliveira passa mais de cinco anos sem fazer outro longa até que, em 1975, resolve realizar *A lenda de Ubirajara*, adaptação de um romance de José de Alencar, que se caracteriza por uma visão romântica e nostálgica do universo primitivo dos índios brasileiros. O longa seguinte somente aparece 20 anos depois: *Louco por cinema*, em 1995. Cineasta bem bissexto, portanto, que também realiza, neste tempo, curtas (*Ladeiras de Salvador*, por exemplo).

Em *Meteorango Kid, o herói intergalático*, vale ressaltar a iluminação primorosa de Vito Diniz (em película preta e branca), um dos mais capacitados fotógrafos do cinema brasileiro, pouco conhecido porque nunca quis sair da velha província, mas responsável pela direção de fotografia de toda uma geração de cineastas

baianos. No elenco, a figura de destaque é Antonio Luis Martins, que faz Lula. Também estão presentes: Nilda Spencer, Milton Gaúcho, Carlos Bastos, Manoel Costa Junior (Caveirinha), Antonio Vianna, Aidil Linhares, Sonia Dias, Ana Lúcia Oliveira, João Di Sordi.

No recente festival V Panorama Internacional Coisa de Cinema, que se realizou em Salvador em março de 2009, *Meteorango Kid* foi apresentado em cópia totalmente restaurada e luminosa. E acaba de ser lançado em DVD na coleção dedicada por Eugênio Puppo ao *Cinema Marginal*.



Redenção,
1959

a redenção de meteorango em o superoutro

Trinta anos separam *Redenção* (1959), de Roberto Pires, de *O Superoutro* (1989), de Edgard Navarro, mas apenas 10 do primeiro em relação a *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969), de André Luiz de Oliveira. E 20 anos entre este e o filme de Navarro. A distância, se, por um lado, revela-se maior entre Oliveira e Navarro, por outro, no entanto, faz ver nela uma maior afinidade temática, apesar das duas décadas, do que em relação a *Redenção* e *Meteorango*, apenas de uma década.

O fato é que os anos 60 transformaram a maneira de ver o cinema com a *desdramatização* efetuada por Michelangelo Antonioni e Roberto Rossellini e a *desconstrução*, por Jean-Luc Godard e seguidores. De 1959 a 1969, a linguagem cinematográfica deu um salto de 50 anos na sua evolução. *Redenção*, primeiro longa-metragem baiano, é uma obra pioneira, mas, tematicamente, um *thriller* de pouca pretensão a não ser a de contar uma história policial. O artesanato de Roberto Pires se revela notável nessa tentativa, e *Redenção* é um marco porque tornou realidade um sonho que parecia impossível: fazer cinema, e de longa-metragem, na Bahia. Se o cinema baiano não existisse, Roberto Pires o teria inventado, escreveu

Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro*. E se poderia dizer, acrescentando, se *Redenção* não viesse a se concretizar em realidade como filme, talvez não tivessem existido *Meteorango* e *O Superoutro*.

A evolução da linguagem, a revolução dos costumes, do comportamento, e a liberdade temática que caracterizam os efervescentes anos 60 determinam o surgimento, no fim desta década, de um surto *underground*, o chamado Cinema Marginal, que tem seu carro-chefe em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; e influenciados por este, alguns filmes baianos, a exemplo de *Caveira, my friend* (1969), de Álvaro Guimarães, *Voo interrompido*, de José Umberto, e *Meteorango Kid, o herói intergalático*.

Meteorango Kid é um cinema que não obedece às leis de progressão dramática anunciadas por David Wark Griffith e seu discurso é um discurso fragmentado, que inclui, na narrativa, materiais de procedências diversas (signos gráficos, cartazes, fotografias, legendas...). Lula Bom Cabelo posiciona-se como um rapaz que reflete a angústia da geração de seu autor, a geração que deu origem a Maio de 68. Desorienta-

do e sem perspectivas, acorda, sai para ir ao enterro de um amigo. No meio do caminho várias situações se sucedem no campo do real (a sequência já antológica dos personagens com amigos a fumar maconha num apartamento) e no campo do onírico (a luta no mar entre falsos piratas de guitarra na mão).

O personagem de *O Superoutro*, interpretado por Bertrand Duarte, pode ser considerado uma *extensão* do personagem de Lula Bom Cabelo. A bem dizer: *O Superoutro* é *filho* de *Meteorango*. Mas se Lula age ainda no nível da realidade circundante, o herói

navarriano rasga esta em direção da celebração do imaginário total. O próprio Navarro já confessou que recebeu um grande impacto quando viu, pela primeira vez, *Meteorango Kid*. A influência deste em *O Superoutro* é decisiva, ainda que distantes, um do outro, 20 anos. Enquanto *Redenção* possui os liames do *fazer cinema*, distancia-se, porém, apesar de 10 anos de diferença, das constantes estilísticas e temáticas de *Meteorango Kid*, o *herói intergaláctico*. Já se está, neste, em outra cultura, em outra realidade.



Meteorango
Kid, 1969

as jornadas baianas

As sementes das jornadas começaram a ser plantadas quando Guido Araújo, egresso da Tchecoslováquia, onde permaneceu por mais de dez anos, em 1967, ingressou na Coordenação de Extensão da Universidade Federal da Bahia, que se chamava, na época, Departamento Cultural da UFBA. Walter da Silveira, o ilustre ensaísta cinematográfico baiano, sempre desejou que a Universidade tivesse um curso de cinema e, com a presença de Valentin Calderón de la Barca, um entusiasta da ideia, na direção do departamento, encampando a sugestão, viu-se idealizado o projeto acalentado por Walter. E, em 1968, estabeleceu-se um Curso Livre de Cinema com duração de um ano e uma carga horária de quatro horas semanais, com aulas às terças e às quintas. O ensaísta ensinaria 'História e Estética do Cinema' e Guido Araújo, chamado para compor o corpo docente do curso, 'Teoria e Prática'. O curso foi um sucesso e dele saíram alguns dos principais realizadores e críticos futuros do cinema baiano: André Luiz Oliveira – que realizou, ainda em 1969, *Meteorango Kid, o herói intergaláctico*, clássico do chamado *Cinema Marginal*, entre outros filmes, José Umberto – que, além de curtas, fez *O anjo negro*, longa-metragem, em 1972, Carlos Vasconcelos Domingues, Geraldo Machado, José Frazão, autor de

um longa baiano desconhecido e perdido, *Akpalô*, em 1971 e, no Rio, *O mistério do Colégio Brasil, O último herói do gibi...*, Ney Negrão – que tem um curta clássico, *O carroceiro*, de 1965, entre muitos outros, inclusive este colunista.

Walter da Silveira não pôde continuar à frente do curso em 1969, por motivos de doença, um câncer que viria a matá-lo em novembro de 1970. Mas Guido Araújo, formando o GEC (Grupo Experimental de Cinema), continuou-o por alguns anos. Vale ressaltar que, ainda no primeiro semestre de 69, Walter e Guido conseguiram do Reitor da UFBA, Dr. Roberto Santos, que o Salão Nobre da Reitoria fosse destinado, aos sábados, à exibição de filmes selecionados, com a distribuição, na porta, de uma análise escrita pelo ensaísta. Um feito e tanto, pois significou o reconhecimento pela Universidade da natureza artística do cinema, que, a partir de então, se punha em pé de igualdade, perante a academia, às demais artes.

O passo seguinte foi a estruturação de um modesto festival, que Guido Araújo, desde logo, insistiu em chamar de Jornada, que teve início nos anos de chumbo da ditadura Médici, em 1972, janeiro, na

semana da festa do Bonfim e restrita à Bahia. O seu organizador, Guido Araújo, ampliou-a para Nordeste no ano seguinte e, em setembro, mês no qual ela se estabeleceu definitivamente. Contou, para isso, com duas ajudas fundamentais: a de Cosme Alves Neto, diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio, e a de Roland Schaffner, que, naquela época, tomava posse na direção do Instituto Goethe e iria transformá-lo nos anos 70 num polo aglutinador das artes na Bahia, fazendo história. Apesar de patrocinada pela Universidade Federal da Bahia, esta, com algumas exceções – como a do reitorado de Germano Tabacoff e o atual, de Naomar Almeida (2002-2010), nunca deu o apoio financeiro necessário, precisando Guido Araújo captar recursos em outros lugares. O ponto de partida da Jornada, realmente, foi no último dia da Bahiana, em 1972, quando, depois da entrega dos prêmios na Reitoria, Roland Schaffner reuniu alguns convidados em seu apartamento na Rua Banco dos Ingleses. Foi aí que Guido teve a conversa propulsora com Cosme e Schaffner, viabilizando um projeto que, a seus olhos, poderia ser exequível e realmente viável.

A inexistência de eventos culturais por causa do arrocho ditatorial foi importante para o sucesso da Jornada, que se beneficiou enormemente do espaço quase consular do Instituto Goethe – também chamado de Icba, no Corredor da Vitória. Os melhores anos da Jornada foram na década de 70, quando tudo se concentrava no Goethe. Acolhedor, o lugar também servia para que os cineastas de outros estados pudessem se reunir mais à vontade, discutir seus pro-

blemas. Também os cineclubistas desbaratados pela ditadura puderam planejar novos rumos para seus trabalhos. A Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) foi criada na Jornada, em 1973, e nesta, com festa e encontros, comemora seus 30 anos. E alguns filmes, que eram exibidos livremente na Jornada, quando apresentados em outras capitais, sofriam a intervenção da censura. Tudo por causa do espaço icbano que os agentes da ditadura possuíam uma espécie assim de cerimônia em relação a uma intromissão invasiva.

Os anos 70 viram nascer o *boom* superoitoista e, com ele, uma nova geração de cineastas, como Edgard Navarro, Marcos Sergipe (por onde anda?), Fernando Bélens, Pola Ribeiro, Joel de Almeida, José Araripe Jr, entre outros. As discussões eram acaloradas no cine-teatro do Icba, transformando-se, algumas vezes, em verdadeiros *happenings*. Fernando Cony Campos bradava em alto e bom som suas diatribes bem construídas com humor e anarquia. E anarquia maior fazia Edgard, o Navarro, que, certa ocasião, para protestar, tirou a roupa e nu, com a mão no bolso, provocou frenesi numa inesquecível noite da Jornada.

Houve também o incentivo, pois os cineastas tinham seu calendário *sui generis* estipulado entre setembro e setembro. A Jornada os incentivava a filmes, à expressão pelas imagens em movimento. Com o passar do tempo, no entanto, a abertura democrática, a descentralização dos espaços e o surgimento de outros festivais curta-metragistas espalhados pelo país, a Jornada perdeu a sua exclusividade, quando reinava,



Meteorango
Kid, 1969

absoluta – pela, como já se disse, sua característica consular, na ditadura como foco de resistência. Se de Baiana passou logo a Nordestina e mais rápida ainda a ter uma dimensão nacional, por outro lado esperou mais de uma década para se tornar Internacional, em 1985. No itinerário da Jornada houve também sístoles e diástoles. Em 1979, transferiu-se para a Paraíba, em 83 e 84, para Cachoeira, e quase termina em 89 e 90.

Há muito tempo que a Jornada não apresenta a afluência de público que tinha nos anos 70 e mesmo nos 80. Dizem que o estilo *concentraccionista* de Guido Araújo impede a participação da comunidade cinematográfica, que seu modelo de evento está defasado pela passagem do tempo, que repisa os mesmos tempos, que não aderiu à pós-modernidade – neste particular, ainda bem!, que a estrutura de sua administração precisa ser reformulada, que continua com uma ideia de festival já há muito superada. Que pensa a Jornada nos mesmos moldes dos anos 70. Intrigas típicas, entretanto, de uma oposição que se dilui.



o boom superoitista

O advento do digital veio a modificar as relações de emissão e recepção no cinema baiano – não somente neste, mas, a rigor, no cinema feito na maioria dos países. Pela primeira vez na história da chamada sétima arte, a realização de filmes se democratizou, ficando acessível a qualquer pessoa que, por acaso, queira se expressar por meio das imagens em movimento. Basta dizer que até um celular pode efetuar o registro das imagens em movimento, as quais, montadas devidamente, geram uma obra audiovisual.

A facilidade, porém, hoje encontrada, não se tinha há pouco tempo atrás, quando fazer cinema era um assunto restrito a profissionais. A facilitação do registro, no entanto, começa a ser uma realidade a partir dos anos 70 com a introdução no mercado das câmeras Super 8. Longe se estava, entretanto, da facilidade que se encontra com o advento do digital. Vários dos realizadores baianos que atualmente filmam profissionalmente (Edgard Navarro, José Araripe, Pola Ribeiro, Fernando Bélens) tiveram a sua hora e vez na expressão audiovisual quando viram a oportunidade de registrarem seus anseios no Super 8.

Estudante de medicina, Fernando Bélens, quando veio a conhecer uma câmera Super 8, decidiu pelo registro e impressão de imagens em movimento. E inscreveu seus pequenos filmes nas jornadas baianas e, para sua surpresa, ganhando prêmios com *Experiência I*, ao qual se seguiram outras experiências sarcásticas e demolidoras. Nesta primeira experiência, uma mulher já com certa idade, meio obesa, se oferece aos olhos do espectador em planos fixos que focalizam partes do seu corpo. Ela é a escritora Dinorah do Valle, que acompanhou o processo evolutivo de Bélens até *Pau Brasil*, seu primeiro longa-metragem, que é, a rigor, baseado em um livro dela, premiado em Cuba.

A iconoclastia, o tom anárquico, o deboche, a *non chalance*, caracterizavam os chamados superoitistas, sendo que o mais radical, nesse sentido, era Edgard Navarro, que, se, no seu primeiro filme na bitola, *Alice no país das mil novilhas* (1976), não chegou a causar frisson, em *O rei do cagaço* (1977), o tiro não saiu pela culatra, provocando elogios entusiásticos ou retiradas estratégicas da sala de projeção, quando apresentado em um das jornadas em meados do decurso da década de 70. Os filmes seguintes de

Navarro saíram da província para se estabelecerem nacionalmente em festivais do Super 8, a exemplo de *Exposed*, *Lin e Katazan*, entre outros.

O crítico paulista Jairo Ferreira, autor do indispensável *Cinema de Invenção*, escreveu um artigo sobre o que viu num debate no qual Edgard Navarro ameaçou tirar a roupa: Salvador – Durante a mostra “O Horror Nacional”, ocorrida no recente festival de Brasília, o eminente homem de cultura universal e de cinema brasileiro em particular, Francisco Luis de Almeida Salles, afirmou que “é preciso horrificar as pessoas para que elas readquiram a visão, pois sem horror não há visão”. Essa frase lapidar cai como uma luva nesta 7ª Jornada Brasileira do Curta-Metragem que se realiza aqui em Salvador. A única diferença é a cor local: parafraseando Almeida Salles, posso dizer que é preciso haver um desnudamento cultural, pois só assim as pessoas poderão readquirir a visão e ver com olhos livres, como propunha o poeta Oswald de Andrade.

Explicando melhor: o nível dos filmes apresentados na Jornada está tão baixo que pior é impossível. Uma situação que, evidentemente, reflete-se nos debates que estão tão insossos, “dirigidos” e repetitivos que chegam a saturar. Inesperadamente, porém, um acontecimento da maior importância sacudiu a poeira da polêmica provinciana, embora ainda não tenha dado a volta por cima: durante um dos debates mais repressivos, o jovem cineasta Edgar Navarro tomou o microfone e disse o seguinte: “Quem tem o

microfone tem o poder. Agora eu vou enrolar vocês todos com o fio deste microfone, vou tirar toda a minha roupa e espero que vocês abandonem esta sala, porque eu quero ficar nu e só aqui. Vocês falam muito em realidade social, mas esquecem que antes é preciso se descobrir a si mesmo”.

Tudo isso pode parecer exagero, mas não é: aconteceu aqui em Salvador, aliás, o único lugar do Brasil onde essas coisas poderiam acontecer. Parece que o calor escaldante que faz nesta cidade provoca alterações físicas e mentais nas pessoas. Como foi que isso aconteceu? Qual era a situação anterior que levou o cineasta Navarro a tomar essa atitude tão radical? Bem, na verdade, a maioria das pessoas está encarando isso como folclore. Por ora é oportuna a opinião do diretor da Jornada do Curta-Metragem, Guido Araújo:

“A Jornada tem uma tradição de liberdade muito grande, conquistada com muito trabalho e esforço durante os últimos sete anos. Meu único temor é que atitudes como a de Edgar Navarro possam comprometer essa mesma liberdade, porque muitas pessoas podem interpretar de forma equivocada e negativa aquele gesto. Sempre lutei para que houvesse muita alegria neste encontro, mas o cineasta foi longe demais. Minha esperança é que ele justifique a sua atitude, fazendo dela algo mais consequente”.

No dia em que foi exibido o filme *Exposed*, de Edgard Navarro, o chamado astral baiano estava muito

carregado. Os cineastas foram chamados à mesa pelo coordenador dos debates, o crítico José Carlos Avellar e, um por um, foram dizendo o que já tinham feito em cinema antes do filme exibido no dia. No momento em que Navarro pegou o microfone, recusou-se a dar prosseguimento àquela chatíssima explicação de “curriculum vitae” e recitou em francês um rápido poema de Marcel Proust, lembrando seus tempos de escola. Até aí, tudo bem. Acontece que, logo depois, houve uma intervenção, ou melhor, uma provocação de Bernardo Vorobov, programador do Museu da Imagem e do Som de São Paulo: “Eu acho que, dos 15 filmes apresentados hoje, somente três devem ser debatidos aqui”. Foi o suficiente para que Navarro abandonasse a mesa, dizendo que tinha recebido um sinal. Foi sentar-se no meio da plateia, humildemente, pois seu filme *Exposed*, um dos mais aplaudidos na Jornada até aquele dia, não tinha sido citado entre os três escolhidos por Vorobov, uma situação em parte assumida pelo coordenador dos debates. Dai para o “strip tease”, foi só uma questão de tempo. No dia seguinte, porém, Navarro pegou o microfone (depois de muita batalha) e fez uma respeitável autocrítica:

“Eu estava muito triste porque meu filme não podia ficar excluído da discussão. Com a minha atitude não tive intenção de agredir ninguém, porque me considero um pacifista. Perdi a minha mãe aos nove anos. Tive que ler muito Freud para me manter vivo, para conseguir chegar até aqui. Agressão é o que houve naquele debate em direção a mim e não da minha parte”.

A atitude do cineasta, certamente, está muito coerente com o seu filme *Exposed*, palavra que vem impressa no fim dos cartuchos de filme Super 8 e que significa “exposto”. O que Navarro fez não foi outra coisa: ele expôs o filme e completou o ciclo, expondo-se a si mesmo física e mentalmente ao público. Comentário do cineasta Rogério Duarte:

“A partir desse filme, eu começo a respeitar o Edgar como um grande cineasta. O filme é sobre ele mesmo e tem momentos de cinema superior: a cena em que aquele fogo queima na tela, com a música cantada por Caetano, “Coração Materno”, é de arrepiar”.

Por enquanto, estou cobrindo e descobrindo a Jornada do Curta-Metragem no que ela possa ter de cinema, compreendido como invenção e criação, pois é isso o que falta ao atual cinema nacional. Essa não é apenas uma opinião pessoal minha: o consenso da grande maioria dos cineastas aqui presentes também acha que não adianta nada ter uma lei e um mercado de curta-metragem nas mãos e nenhuma ideia na cabeça. Esta é, portanto, uma Jornada que nem Freud explica. Tudo termina amanhã, quando será exibido 25 (Vinte e Cinco) de Zé Celso Martinez, que chegou anteontem aqui. Estão presentes também Cosme Alves Neto, da cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro, os críticos Jean-Claude Bernardet e Alberto Silva, cineastas como João Batista de Andrade e Thomaz Farkas, além do ministro das Comunicações Euclides Quandt de Oliveira, que deverá chegar para uma mesa redonda. Resta esperar que eles expliquem o que nem Freud explica.

Há também um grupo de superoitistas que se reúne na Rua Carlos Gomes, no prédio do antigo Clube de Engenharia, capitaneado pelo ator baiano Milton Gaúcho: o Grubacin. Dele fazem parte Cícero Bathomarco, Carlos Modesto, o médico Paulo Sá Vieira (que publicou um livro sobre o movimento superoitista baiano), entre outros.

O *boom* superoitista que acontece não somente na Bahia, mas, também, em todo o Brasil, põe o registro das imagens em movimento ao alcance de todos, que seria, mais tarde, em mais alta definição, com o digital, tornado possível o sonho quase utópico de Alexandre Astruc da *camera-stylo* (câmera-caneta).

O fato é que o aparecimento de jovens a empunhar suas câmeras nas jornadas baianas determina a eclosão de uma nova geração de cineastas baianos, a exemplo de Fernando Bélen, Edgard Navarro, José Araripe, Jorge Filipi, Marcos Sergipe, Robinson Roberto, entre outros. E outros, mais veteranos, já com registros no 35mm e 16mm, também aderiram à febre superoitista de então, como, para citar alguns apenas, José Umberto (*Brabeza, Urubu...*), Vito Diniz (*Gran Circo Internacional*) etc.

Marcos Pierry, em sua dissertação de mestrado, que analisa o Super 8 na Bahia, reflete com propriedade: “A eclosão do Super 8 funcionou como um fio de pólvora que detonou uma vontade coletiva e latente do fazer cinema de uma forma descompromissada, e com uma linguagem alternativa desde o fenômeno *Meteorango*. Veículo para a expressão de senhores profissionais liberais empenhados numa prática

mais correta, do ponto de vista dos cânones da narrativa clássica de Hollywood, e território de porosidade máxima que fermentou a combinação com outras possibilidades de linguagem – poesia, artes plásticas, fotografia, teatro, jornalismo –, o Super 8 permitiu que o cinema baiano chegasse a experiências únicas. Possibilitou que alguns grupos de cineastas baianos propusessem novos discursos à linguagem cinematográfica, modificando o conceito de filme produzido, visto e discutido até então na cinematografia local.

(...) alguns (realizadores) notavelmente contribuíram para que o rumo das pesquisas mais insólitas e radicais fosse visto não somente como uma picada generosa em resultados isolados, mas como fluxo central da experiência com a bitola no cinema baiano.

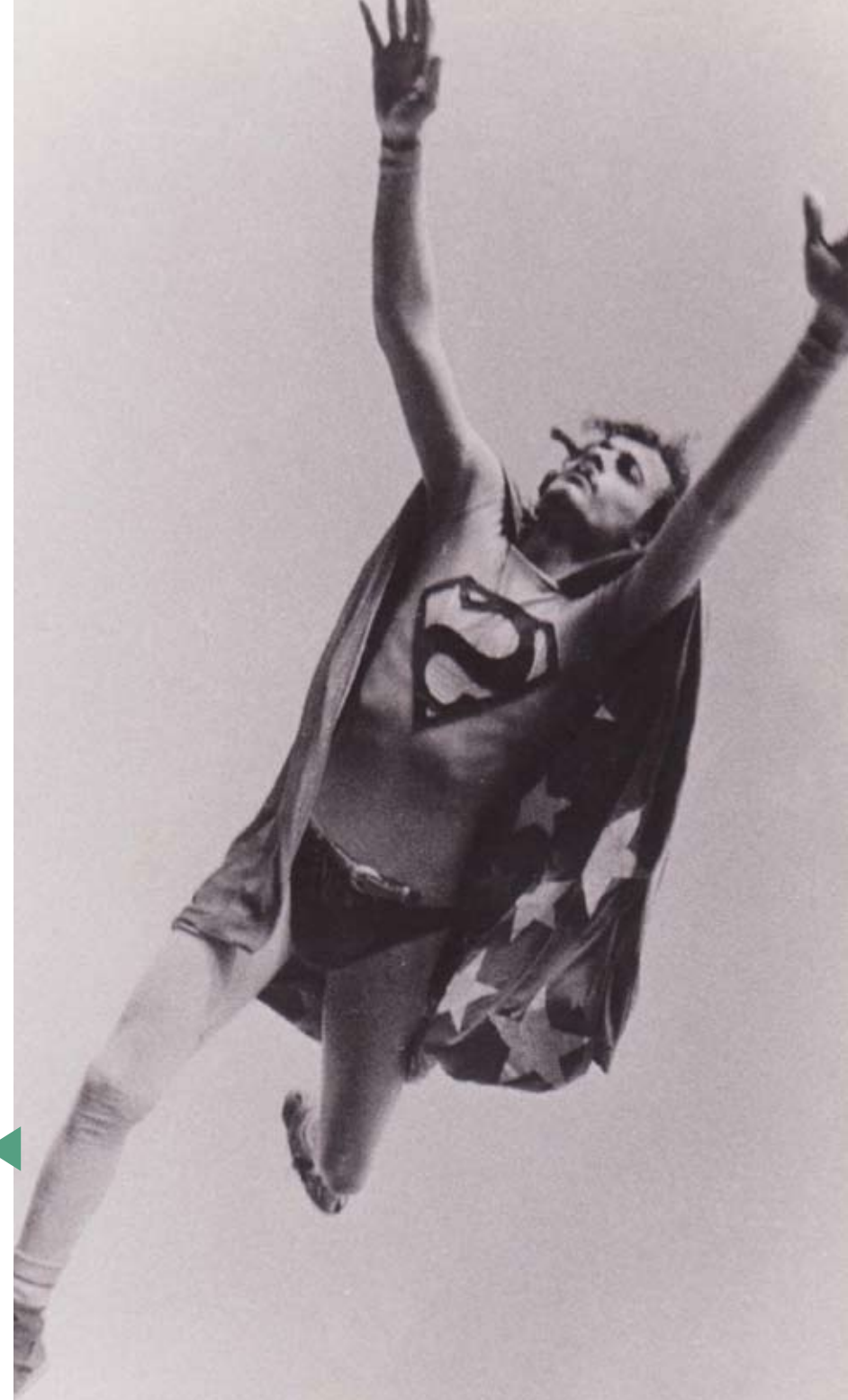
(...)

Precedido de raros exemplos, como os curtas *O Pátio* (1959), de Glauber Rocha, *Invenções* (1971), de Silvio Robatto, e um escasso Ciclo Marginal, o filme experimental baiano encontra sua ocorrência mais generalizada no contexto do movimento Super 8, em que propostas de diversas matizes forjaram um quadro variado.

A essa multiplicidade não escapavam os diversos elementos característicos de cinematografias experimentais historicamente cristalizadas – baixo (ou nenhum) orçamento; informalismo nas filmagens; inscrição do próprio realizador na obra, apontando para as tendências que conjugavam arte e vida;

interação com outras expressões. Esses elementos, agenciados por certo substrato da cultura marginal (não somente provindos do cinema, mas de uma atuante imprensa alternativa, das pichações e de espetáculos rituais no teatro, por exemplo) conjugados ao flagrante localismo do Super 8, e ao quadro de exceção institucional do país no período, apontaram os caminhos da expressão para diversos realizadores baianos. (...) O caráter dialético do evento (a Jornada de Cinema da Bahia), ao lidar com a bitola e a suas dilatações (happenings, manifestos, hibridizações etc.), pavimentou o próprio percurso da expressão superoitista, dando-lhe a chance de gritar ainda mais alto o discurso da invenção poética, transgressiva, por vezes verborrágica, utópica, intimista, humorada e anarco-política. A proposta de uma mudança radical nas estratégias da criação cinematográfica no Brasil está enraizada na paisagem, e deve migrar ao espaço de seu justo reconhecimento.”

Superoutro,
1989





cinema baiano contemporâneo

Na década de 1990, o longa-metragem se ausenta do cenário cinematográfico baiano, que fica restrito à produção de curtas. *Heteros, a comédia*, produzido pela Truq Cine TV e Vídeo (que virá a ser, na década seguinte, a produtora mais atuante em Salvador), dirigido por Fernando Bélens em 1994, é uma obra de ficção, que focaliza, em tom irônico e de deboche, a intolerância homossexual na história de um sisudo professor universitário que se transmuta em mulher. Com roteiro escrito por Dinorah do Valle e pelo próprio Bélens, o filme tem no seu elenco Patrício Bisso, Wilson Mello, Fafá Pimentel, Rita Assemany e Bárbara Suzart. José Araripe realiza dois curtas: *Mr. Abrakadabra* (1996) e *Rádio Gogó* (1999). O primeiro, com roteiro premiado em concurso nacional, e todo filmado em Cachoeira, cidade histórica da Bahia, é uma homenagem ao cinema mudo, utilizando a estética da arte muda, e assinala a derradeira aparição de Jofre Soares, que viria, finda a rodagem, a morrer logo em seguida. Ele faz um velho artista que já não consegue fazer suas mágicas, e, desesperado, tenta o suicídio várias vezes, sem, contudo, obter êxito. Decidido a morrer a qualquer preço, arquiteta um super suicídio. Porém, algo surpreendente acontece. Além de Jofre Soares, *Mr. Abrakadabra* conta com muitos atores

baianos: Edvaldo Santos “Bába”, Fernando Marinho, Caco Monteiro, Haydil Linhares, Maria Menezes, Mr. Jesus Moreira, Teresa Araújo, Hebe Alves, Paula Hiroe, Zeca Abreu, Juliana Valente e Zé Ivane. Destaque especial para a direção de arte do conceituado Ewald Hackler. *Rádio Gogó* trata da paixão de Gogó (Caco Monteiro) por futebol, que não tinha limite. Sua vida consiste em narrar partidas de futebol de bairro, no *futebolês*, os *babas* de rua. Sonha em ter sua própria rádio, a Rádio Karioca, mas seu veículo mesmo se reduz a uma kombi. Depois de narrar espetacularmente a final da copa de 94, onde o Brasil sagra-se campeão, Gogó revela um segredo mantido a sete chaves, desde 1970. Demais atores: Isabel Marinho, Karina Santos, Wagner Moura, Riachão e Manoel Bomfim. Todos os curtas citados são produzidos pela Truq.

Jorge Alfredo, no site Novíssima Onda Baiana, faz este interessante relato:

“No verão de 1993 aconteceu um fato muito significativo para o cinema baiano; mesmo sentindo as fortes consequências da interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, seis realizadores decidiram se reunir na Ilha de Mar Grande para, juntos, criarem um roteiro de uma longa me-

tragem; Moisés Augusto, Fernando Bélens, Edgard Navarro, Pola Ribeiro, José Araripe Jr. e Jorge Alfredo. Foram dias intensos e de muita interatividade entre cabeças de diferentes formações em torno de um ideal comum; levar para a tela grande as nuances e matizes, trejeitos e esquisitices dessa gente de ginga inconfundível dos becos e ruas de pedras seculares do Pelourinho; ícone da tradição cultural soteropolitana. Desse encontro surgiu o ainda inédito “Via Pelô”, que, no meu entender, desencadeou o movimento de retomada do cinema baiano.

Infelizmente, nossos superegos e a falta de recursos não permitiram que o filme fosse produzido, mas creio que a partir desse encontro, todos nós, individualmente, mas sempre com a colaboração afetiva e/ou profissional dos outros cinco, intensificamos esse desejo com muita obstinação e conseguimos juntamente com outros cineastas (Agnaldo Siri Azevedo, José Umberto, Joel de Almeida, Tuna Espinheira, Sérgio Machado, Umbelino Brasil, Lázaro Faria, Sofia Federico, Edyala Yglesias, Lula Oliveira, Fábio Rocha, Bernard Attal, Joselito Crispim, Caó Cruz Alves e Conceição Senna) realizar nesses últimos anos 26 títulos em 35mm, fazendo com que a Bahia experimentasse um novo ciclo de produção cinematográfica.

Foi também nesse período que surgiu e se fortaleceu na Bahia a ABCV (Associação Baiana de Cinema e Vídeo), filiada a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), primeira entidade associativa do cinema brasileiro que hoje agrega associados de todas as regiões do país.

Ainda nesse ano de 1993, Fernando Bélens rodou *Heteros, a comédia*, estrelado por Patrício Bisso, ator transformista argentino, com direção de fotografia de Hélio Silva, um nome consagrado do cinema novo. Foram meses de intensa excitação e muito trabalho. Logo depois estávamos a caminho do sertão de Canudos para rodar o episódio *Confirmação*, uma produção da ZDF com roteiro meu dirigido por Pola Ribeiro, tendo Vito Diniz na direção de fotografia. E Joel de Almeida rodava *Penitência*, outro episódio de *Os 7 Sacramentos de Canudos*. Também fiz a direção de fotografia de *Troca de Cabeças*, de Sérgio Machado, uma produção com a participação de Grande Otelo, Mário Gusmão, Léa Garcia, Diogo Lopes e Harildo Deda.

Em julho de 94, José Araripe Jr. ganha o Prêmio Resgate do Cinema Nacional do MinC com o roteiro *Mr. Abrakadabra!*. Rodado em Cachoeira, esse filme foi um marco na produção baiana em muitos sentidos; trouxemos o mestre René Persin para fotografar o filme em P&B, pela primeira vez utilizamos o recurso do videoassist e efeitos especiais no set, tendo como protagonista do filme o saudoso Jofre Soares.

Moisés Augusto (Truq), até então, produziu todos esses projetos. A Bahia novamente respirava cinema. A coisa engrenou e a gente não parou mais de produzir filmes. Em 2001, conseguimos romper um jejum de 18 anos sem produzir uma longa metragem e lançamos *3 Histórias da Bahia*, um filme de episódios dirigido por José Araripe Jr., Edyala

Yglesias e Sérgio Machado. Nesse mesmo ano, Sérgio Machado realiza o documentário sobre Mário Peixoto *Onde A Terra Acaba*, e eu lanço no Festival de Brasília o documentário sobre o samba da Bahia *Samba Riachão*.

De lá pra cá, o nosso cinema mantém uma produção sempre crescente.

Em 2002, são produzidos os curtas *Catálogo de Meninas*, de Caó Cruz Alves, *Lua Violada*, de José Umberto e *No Coração de Shirley*, de Edyala Yglesias.

Em 2003, *Hansen Bahia*, de Joel de Almeida, *Cega Seca*, de Sofia Federico e *Corneteiro Lopes* (Lázaro Faria).

Em, 2004, mais dois longa metragens; *Esses Moços*, de José Araripe Jr., e *Cascalho*, de Tuna Espinheira. Até que em 2005 o cinema baiano chega a uma produção surpreendente; quatro curtas e quatro longas. Solange Lima (Araçá Azul) se firma como uma grande produtora, *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado, ganha o prêmio de melhor filme do Festival do Rio, e no Festival de Brasília, *Eu me Lembro*, de Edgard Navarro, ganha sete candangos e confirma definitivamente que a terra de Walter da Silveira tem vocação para o cinema!

Urge, agora, uma revisão crítica dessa produção; Em 2006 foram produzidos os longas *Pau Brasil*, de Fernando Bélen, *Jardim das Folhas Sagradas*, de Pola Ribeiro, *Estranhos*, de Paulo Alcântara e *Revoada*

de Zé Umberto. O Prêmio Braskem de Cinema que já havia premiado em 2004 *O Anjo Daltônico*, de Fábio Rocha, em 2005, dá continuidade com *E Ai, Irmão*, de Pedro Léio Martins; Joel de Almeida vai rodar *Isto é Bom*; Nivalda Silva Costa *A Incrível História de Seu Mané*; Bernard Attal já começou a rodar um filme sobre Santa Luzia e eu continuo na captação para rodar *Avant Garde*.

Abordagem poética-sentimental de Dona Lúcia Rocha, *A mãe*, de José Umbelino Brasil e Fernando Bélen, é um documentário no qual a mãe de Glauber Rocha fala de sua trajetória e encontra companheiros de vida e de luta no cinema brasileiro, como Luiz Carlos Barreto, Waly Salomão, Orlando Senna, João Ubaldo Ribeiro e Nelson Pereira dos Santos. Prêmio Especial do Júri do Festival de Brasília de 1998, o filme é montado por Peter Przygodda, responsável pela edição da maioria dos filmes de Wim Wenders e de outros cineastas do Novo Cinema Alemão.

Cidade Baixa, 2006



Com a entrada no terceiro milênio, o cinema baiano toma um grande impulso e produz, no decorrer da década, vários longas-metragens, por causa dos concursos de roteiros patrocinados pelo Governo do Estado da Bahia. Os concursos contemplam os roteiros premiados com uma quantia que, ainda que para produção de baixo orçamento, permite aos cineastas a realização de um longa. Ressurge, após jejum de duas décadas, o longametragismo na Bahia. Além dos concursos estaduais, o Minc (Ministério da Cultura) também oferece possibilidades para a expressão cinematográfica baiana em filmes de longa duração. Antes da efetivação dos concursos, um deles, patrocinado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, premia três curtas que seriam transformados no longa *Três Histórias da Bahia*. A produção do filme leva alguns anos para conseguir levar a cabo o projeto e, em 2001, o filme é lançado em circuito comercial. Segundo o folheto da produtora (a Truq, novamente, que se responsabiliza com o aporte final de recursos), “três viagens aos subterrâneos da Bahia, três trabalhos de três diretores da nova geração do cinema baiano”: *Agora é cinza*, de Sérgio Machado, *Diário do convento*, de Edyala Yglesias, e *O pai do rock*, de José Araripe.

No mesmo ano do lançamento de *3 Histórias da Bahia*, 2001, um documentário baiano é premiado no Festival de Brasília dividindo o prêmio de melhor filme com *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho. Trata-se de *Samba Riachão*, de Jorge Alfredo, que retrata a história do samba como tema central

da Música Popular Brasileira através da trajetória de Clementino Rodrigues, o popular sambista baiano Riachão, com seus 80 anos de idade, uma lenda viva do samba de rua da velha Bahia. O diretor utiliza a experiência pessoal do sambista Riachão para contar as transformações no mercado da música popular e nos meios de comunicação durante o século XX. Também é a Truq que o produz.

Também neste ano fica pronto *Cascalho*, de Tuna Espinheira, uma adaptação do romance homônimo de Herberto Salles, cuja ação se localiza na Chapada Diamantina na década de 30, quando da corrida ao ouro negro. O realizador, no entanto, precisa esperar mais quatro anos para lançá-lo em 2008, porque, neste tempo, passa a captar mais recursos a fim de colocar o imprescindível Dolby Stereo sem o qual não se consegue exibição nas salas do circuito comercial.

Apesar de somente lançado em novembro de 2006, *Eu me lembro*, de Edgard Navarro, fica pronto no ano anterior. Sucesso no Festival de Brasília de 2005, com vários troféus, inclusive o de melhor filme, *Eu me lembro* é o primeiro longa de um cineasta já reconhecido por seus instigantes curtas em Super 8, 16mm e 35mm, principalmente pelo média *Superoutro*, com o qual obtém repercussão nacional e chega, inclusive, a ser considerado, por parte da crítica, um dos melhores filmes nacionais dos anos 80. Navarro, em *Eu me lembro*, faz o seu *amarcord* numa obra que tem a memória do pretérito como mola propulsora. O estilo iconoclasta, anárquico, é, neste filme, substituído



Diamante Bruto,
1977



pela necessidade do *recuerdo* não desprovido, no entanto, de fina ironia e de uma particular observação dos comportamentos humanos.

2005 também é o ano de *Brilhante*, de Conceição Senna, que mostra como a cidade baiana de Lençóis mudou por causa de um filme: *Diamante Bruto*, rodado em 1977, por seu marido, Orlando Senna. 25 anos separam os dois filmes. De lá para cá a cidade, arruinada pela decadência do garimpo, vira centro turístico; o espaço se transforma, e a relação dos moradores com seu lugar muda sensivelmente. Para os habitantes, a transformação tem início com *Diamante Bruto*. *Brilhante* conta essa história de amor

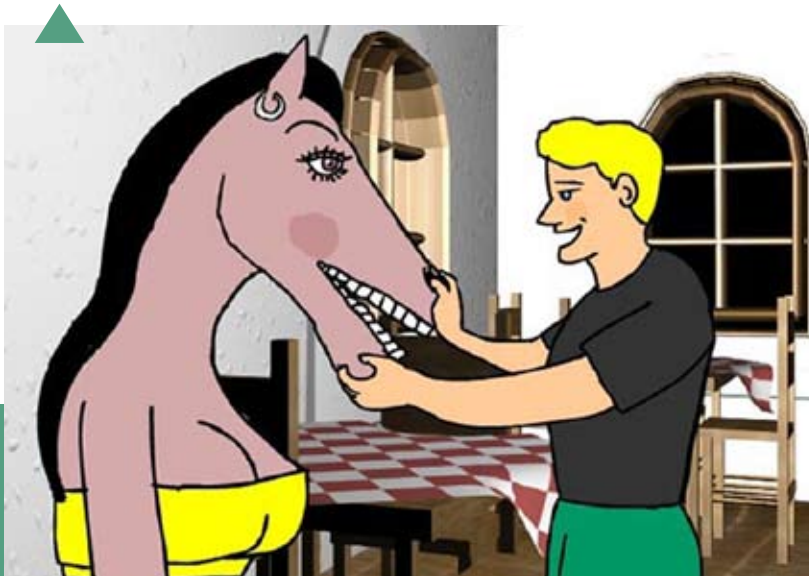
entre uma cidade e um filme. No mesmo ano, Lázaro Faria produz *A Cidade das Mulheres*, documentário sobre a força e a soberania das mulheres do candomblé formadoras de uma organização matriarcal. O filme apresenta Mãe Estela, Yalorixá do terreiro Axé Opó Afonjá — um dos mais antigos e conceituados da Bahia —, que conta a história do candomblé e de sua própria vida. Ela discute o matriarcado, a energia das mulheres e o sincretismo no Brasil. Por fim, fala do futuro e da esperança que tem na continuidade e na força do candomblé.

Pau Brasil, de Fernando Bélen (2008), assinala a estreia do veterano diretor de curtas no longa. Filme

bem realizado, focaliza o conflito entre duas famílias num pequeno lugarejo da Bahia. Há, neste filme, uma elaborada *mise-en-scène* que vem a atestar o amadurecimento do cinema baiano em termos de linguagem. A técnica se conjuga com esta para fazer detonar uma estética. *Os filhos de João*, documentário de Henrique Dantas, ganha prêmios, em 2009, no Festival de Brasília. Nesse ano, Paulo Alcântara lança o seu *Estranhos*.

Entre as produções ainda por vir (ou em fase de finalização), *O Jardim das Folhas Sagradas*, de Pola Ribeiro, lançado no Festival do Rio 2010, *Revoada*, de José Umberto, *Cuíca de Santo Amaro – Ele, o Tal*, de Joel de Almeida e Josias Pires, e *Santa Luzia*, de Bernard Attal.

Catálogo de
Meninas,
2002



Na década dos anos 2000, vários curtas são realizados na Bahia: *Pixaim* (2001), de Fernando Bélen, *Catálogo de Meninas* (2002), de Caó Cruz Alves, *Lua Violada* (2002), de José Umberto, *No coração de Shirley* (2002), de Edyala Yglesias, *Hansen Bahia* (2003), de Joel de Almeida, *Cega Seca* (2003), de Sofia Federico, *O corneteiro Lopes* (2003), de Lázaro Faria, *O Anjo Daltônico* (2004), de Fábio Rocha, *29 Polegadas* e *Ilha do Rato* (2005), ambos de Bernard Attal em parceria com Joselito Crispim, *Na Terra do Sol* (2005), canto agônico sobre os últimos dias de Canudos, de Lula Oliveira, *Vermelho Rubro do Céu da Boca* (2005), de Sofia Federico, *E Aí, Irmão?* (2006), de Pedro Léo Martins, *Noite das Marionetes* (2006) e *Piruetas* (2006), de Haroldo Borges, *Um outro* (2008), de Alba Liberato, *Cães* (2008), de Adler (Kibe) Paz e Moacyr Gramacho, *Isso é Bom* (2009), de Joel de Almeida, *A Incrível História de Seu Mané*, de Nivalda Silva Costa, *Nego Fugido* e *Carreto*, ambos de Cláudio Marques e Marília Hughes (2009), *10 Centavos* (2007), de César Fernando de Oliveira, e *Dagoberto Vai ao Paraíso* (2008), de Raul Moreira, entre outros.



críticas

TRÊS HISTÓRIAS DA BAHIA

A realização de um longa-metragem em Salvador é, por si só, um acontecimento que deve ser prestigiado, considerando as dificuldades existentes, a quase impossibilidade de um filme de longa duração se tornar realidade. Os cineastas baianos que se dispõem à aventura do cinema são heróis que, conquistando as imagens, se fazem vencedores.

Principalmente num mercado completamente dominado pela cinematografia americana — produção-distribuição-exibição, quando marcar uma data para o filme nacional é quase impossível, excetuando-se aqueles que são coproduzidos pelas companhias multinacionais (*Orfeu e Tieta do Agreste*, de Carlos Diegues, *Bossa Nova*, de Bruno Barreto...).

Além dos problemas relacionados com o nó górdio do cinema brasileiro, o tripé produção-distribuição-exibição, há o do filme em si, qual seja o de sua viabilidade mercadológica. Neste particular, *3 Histórias da Bahia* é uma obra tripartite que tem ingredientes capazes de agradar ao público, porque o desenvolvi-

mento de suas histórias promove o envolvimento do espectador com temas ligados às suas raízes, à sua cultura. Ao contrário das caricaturas tão constantes nas telas globais do linguajar baiano, há, em *3 Histórias da Bahia*, um falar autêntico, uma identificação que logo se reconhece e se estabelece. E o filme é contemporâneo de suas mazelas, principalmente nos episódios que contemplam a transformação do Carnaval e a ingerência do mercado fonográfico na criação musical.

Por outro lado, não se pode deixar de ver certos problemas estruturais que se encontram no ‘corpus’ dramático de cada episódio ou, se se quiser, curta metragem. Na verdade, *3 Histórias da Bahia* se ressentido do fator homogeneidade, que deveria permear o que se costuma chamar de longa-metragem. O Carnaval, que ‘entra’ nos três filmes, surge mais como uma inserção gratuita para justificar uma homogeneidade inexistente, porque não é o móvel das histórias — exceção de *Agora é Cinzas*, mas, e tão-somente, um ‘insert’ para futura acusação de heterogeneidade patente. Um filme de longa metragem em episódios exige este móvel acima referido - vide *Histórias Extraordinárias*, de Vadim, Malle e Fellini, *Boccaccio 70*, de Fellini, Visconti e De Sica, *Alta Infidelidade*, de vários autores, *As Bruxas*, etc.

Convento

Baseado em pesquisas da historiadora baiana Ana Maria Vieira do Nascimento, Edyala Iglesias buscou,

nelas, a inspiração para *Diário de um Convento*. Uma jornalista (Lucélia Santos) vem a Salvador investigar um diário secreto no qual se revela o drama de uma freira enclausurada no convento de Santa Clara do Desterro (no século XVII) pela força tirânica do pai, ainda que totalmente sem vocação. O ‘calvário’ dessa freira é contado através das imagens paralelas entre o presente e o passado, mas o assunto mereceria um longa-metragem e o ‘pecado’ de Iglesias é tê-lo ‘resumido’ num curta. A longa duração se faria necessária no sentido de dar à personagem martirizada uma melhor estruturação psicológica e, por conseguinte, poder de convencimento.

Sobre ser um filme de belas imagens — o convento é um ‘décor’ exuberante, falta-lhe, porém, este diapasão temporal que somente seria possível numa obra mais extensa. O plano inicial em *contre-plongée* denuncia um trabalho de grande porte que vai se

esvaindo por causa da ‘falta de tempo’ para contar e, como resultado, o filme se funda em sinalizações que não são concretizadas. Seria indispensável que o espectador sentisse o ‘calvário’ com intensidade e a direção projetasse os fantasmas recônditos da mártir com uma melhor construção ‘interior’ da personagem. A viagem de volta da jornalista com o *Diário do convento* em branco é uma prova desse desalento. E, sem o querer, um signo mais que perfeito que traduz o próprio filme. Em questão: a condição da mulher no pretérito e na sociedade contemporânea.

Rock

Ressente-se *O Pai do Rock* de um maior vigor cinematográfico, pois a sua estrutura narrativa está presa aos grillhões teatrais, dando a impressão, inclusive, de ser uma versão *cafajestiniana* em roupagem



Três Histórias da Bahia, 2001

nova sem o texto consistente da conhecida peça. Por outro lado, como ponto até positivo na 'intenção', o realizador, José Araripe Jr., que vem do premiado *Mr. Abrakadabra*, traduz a 'realidade' sob o modo caricatural, fugindo ao realismo e estabelecendo a total 'non chalance'. Haveria, contudo, a necessidade, para tornar o curta mais fluente, de contenção dos excessos das torrentes verbais — que se repetem — em função de um dinamismo no qual a linguagem fílmica, ao invés de se tornar um receptáculo das diatribes do quarteto, assumisse o domínio do discurso cinematográfico. Mas é o discurso dos quatro componentes da aloprada banda que predomina sobre o cinema nesta história de um grupo incrementado de rock que, vendendo a alma a uma espécie feminil e bela do diabo (Ingra Liberato), condicionado pelas injunções do mercado fonográfico, acaba por alcançar o êxito em detrimento de sua 'pureza' inicial.

Cinzas

Inspirado em *A Última Gargalhada (Der Letzte Man, 1924)*, de Friedrich Wilhelm Murnau, *Agora é Cinzas* é, por assim dizer, a mais baiana das histórias, a que fala o *baianês*. Sérgio Machado dirige o episódio com apuro visual para compor a história de um rei momo que, de repente, vem a perder o seu cetro em decorrência da 'modernidade' e da necessidade de 'renovação' do monarca. A atuação de Sérgio Mamberti é o ponto alto do filme, principalmente nos momentos expressionistas, quando, desanimado, percebe a sua queda. A máscara e o rosto, o trono perdido e a desolação refletidas cinematográfica-



mente nas luzes, nas cores e no plano da mão caída, mostram alguma preocupação estilística por parte do cineasta. O Carnaval, no entanto, continua e o rei sem coroa vê renascer a alegria, contemplando-a (como a personagem de Giulietta Massina no final de *Le Notti di Cabiria*).

Três curtas emendados num longa que, juntos, passam a impressão de heterogeneidade. Um nada tem a ver com o outro. A inserção do Carnaval é postiza e incapaz de provocar a homogeneidade que se requer de um longa em episódios. Daí o saco de gatos. *Três Histórias da Bahia* representou o Estado no Festival de Cinema do Recife de 2001. Em Salvador, o filme conseguiu um lançamento de sucesso (em salas dos complexos Multiplex e Aeroclube e, ainda, de quebra, na Sala Walter da Silveira), além de uma pré-estreia de 'gala' em doze salas simultâneas à sua disposição.



ESSES MOÇOS, de José Araripe

Em 2004, José Araripe, após carreira bem sucedida no curtametragismo, consegue finalizar *Esses Moços*, cuja captação de recursos se dá através do supermercado Bom Preço com aporte da Truq. O argumento gira em torno de duas meninas, Darlene e Daiane, que fogem do interior e chegam a Salvador. Nesta cidade, encontram Diomedes, um senhor idoso que está desmemoriado, perdido nas ruas, sem saber quem é nem onde mora. Juntos, os três exploram a cidade. Darlene, a menina mais velha, tem a ideia de ganhar dinheiro com esmolas, por conta da piedade que o velho desperta nas pessoas. Ainda assim, os três constituem uma espécie de família informal, em que Diomedes é capaz de conduzi-las para seu mundo, onde afeto e solidariedade têm espaço para existir. A jornada que vivem em 48 horas muda suas vidas e abre possibilidades de escolha inesperadas para os três.

Um dos trunfos de *Esses moços*, de José Araripe, é a coragem de ter como propósito contar uma história de gente humilde tocada pela sensibilidade e pela singeleza. É difícil se verificar, no panorama contemporâneo do cinema brasileiro, a existência de cineastas desprovidos de arrogância e que tenham como objetivo a clareza de um fabulista. A maioria deles, principalmente, na cinematografia nacional, é pedante e com um discurso arrogante, no qual a narrativa se estabelece em detrimento da objetividade do que se está a contar. O Cinema Novo foi pródigo em

promover a obscuridade como ‘eclipse’ da genialidade, fazendo a emergência do opaco como índice de predicados. A produção de sentidos sempre procurada de maneira enviesada para demonstrar uma *escrita* a fugir dos clichês. Mas os resultados finais sempre, com as exceções de praxe, desastrosos, reinando a confusão.

Esses moços não tem medo de ser simples, objetivo, poético, e direto. Aquele que quiser procurar significados recônditos pode abandonar logo suas ferramentas de perfuração, porque não vai encontrá-los. Nesse sentido, no sentido da simplicidade como instrumento de sua condução, *Esses moços* se mostra uma obra singular não somente no panorama do cinema brasileiro como no panorama do cinema baiano – verdade seja dita, e também se excetuando os de praxe, se quer sempre uma autoria que se desvia da objetividade da história contada em função de uma postulação de *metteur-en-scène* tupiniquim.

Araripe é um poeta, ainda que as suas tentativas idiossincráticas de infernizar o bom-tom quando superoísta de carteirinha nos saudosos anos 70 no jardim do Icba. Poder-se-ia dizer, a exemplo do que ocorreu nos 60 com a *Geração Paissandu*, que na Bahia, naqueles anos, houve uma Geração Icbana, que viveu sob o império do chumbo militar, mas que conseguia, com arte e engenho, engenho e arte, provocar pela picardia de suas imagens na pequena bitola do Super-8.

Duas *pivetes* encontram, por acaso, com um velho, e, com este, fazem amizade, ainda que aproveitando-

se dele para que peça esmola já que a idade forçosamente denuncia, nos outros, maior sentimento de piedade. As meninas sofrem a labuta diária na miséria, mas, mesmo nela, não deixam de demonstrar uma certa alegria de viver, ainda que com os assédios, o perigo que as rondam. Mas quem seria este homem, perdido pelas ruas e becos da Cidade Baixa soteropolitana? Viajando de trem, cujo acesso se dá pela antiga estação da Calçada, os três acabam indo parar na casa suburbana do filho do velho, que é casado, desempregado. Há, na localidade, um casal idoso, amigo, que recebe a trinca. Sabe-se, então, que o homem de óculos escuros, que se finge de cego, está *acomodado* no Abrigo Dom Pedro II, perto do Largo de Roma. Levando-o de volta para o lar dos idosos, acontece neste uma cerimônia de casamento de gente velha. Na despedida, ele não quer ficar, e as meninas são levadas para o subúrbio pelo casal. Mas não tarda de ele ir atrás. O plano final mostra-o sentado num vagão do trem suburbano e uma imagem em preto e branco, fotografia antiga, denuncia que fora, na sua mocidade, um músico de orquestra da banda dos ferroviários. *Esses moços* termina com *travellings* que descortinam, tendo ao fundo a bonita melodia de Lupicínio Rodrigues cantada por Gilberto Gil, o cenário suburbano de Salvador.

Vê-se problemas estruturais na contemplação de *Esses moços*, e, neles, uma certa ausência de *timing*, agilidade narrativa, mas o poder de verdade que emana dos personagens é capaz de anular uma crítica mais intensa do ponto de vista de estrutura narrativa. O que importa, na verdade, em *Esses moços*, é que

o filme se impõe mais pela sua fábula, pelos seus personagens, pelo cinema, aqui, em Araripe, como instrumento do humanismo, tão antípoda do lixo cultural que domina o circuito na sociedade contemporânea. O humanismo do autor, sua delicadeza fabular, a extraordinária luz de Hamilton Oliveira, que dá um banho de beleza no feio cenário suburbano decadente, credenciam *Esses moços* como uma obra que se estabiliza pela humanidade no equilíbrio entre as vigas de imperfeições porventura observadas. O que se deve exigir de um filme é que ele possa fornecer algum fomento para o imaginário do espectador. Se falta a *Esses moços* uma reinvenção do cinema e, mesmo, podem ser notadas, com fartura, alguns tropeços na estrutura de sua narrativa, desprovida, como se disse, de um *timing* mais envolvente, o que fica é a beleza de pequenos gestos e a coragem de incursionar por um mundo de marginais, mas marginais, diga-se de passagem, que possuem uma verve poética. Diomedes não seria uma variação do mágico vivido por Jofre Soares em *Mister Abrakadabra*? Araripe pilota um tipo de cinema que dá preferência aos temas simples, variando entre a realidade e a magia. Há, sempre, em seus personagens, um sonho, um desejo de sair de uma realidade para entrar em outra. *Esses moços* é um filme neorrealista, que *desce às ruas* para contar uma fábula que se situa entre ‘moços’ e em plena parte sofrida – mas não desprovida de beleza em sua fealdade, por paradoxal que possa parecer – da cidade de Salvador.



EU ME LEMBRO, de Edgard Navarro

113

panorama do cinema baiano

Evocação de um pretérito, que se consubstancia, na verdade, no próprio passado do autor, retrato de uma geração e do espírito de uma época, *Eu me lembro*, de Edgard Navarro, cujo roteiro venceu, por unanimidade, o Prêmio Carlos Vasconcelos Domingues, primeiro de uma série de editais patrocinados pela Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia como incentivo à produção de filmes, obra de estreia desse realizador no longametragismo, é surpreendente pelo seu vigor poético, que se caracteriza pela atipicidade em relação à costumeira abordagem temática daqueles que fazem cinema nestas plagas.

A sua singularidade vem, em primeiro lugar, da maneira pela qual Navarro trata o seu tema, mas, também, pelo que diz. Retrato de sua geração, a mesma, aliás, que se angustia e se exaspera em *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1970), de André Luiz de Oliveira, *Eu me lembro*, trinta e quatro anos depois deste filme, vem, por assim dizer, fazer um balanço da trajetória tumultuada de uma rebeldia anárquica que pontificou a partir de meados dos anos 60 com o chamado Cinema Marginal. E que tem, na Bahia, o seu apogeu na iconoclastia do boom superoitista do qual Edgard Navarro é, talvez, o seu mais emblemático representante, com as dilacerações fílmicas de *O rei do cagaço*, *Lyn e Katazan*, *Exposed*, entre outros, e, particularmente, *O Superoutro* (1980), este um média-metragem já anunciador de um cineasta febril e extremamente agitado que, com o passar dos anos,

adquiriria uma certa pacificação para o mergulho em seu *amarcord* que se cristaliza em *Eu me lembro*.

A verve satírica, o humor, sempre presente a cada fotograma, estão, no entanto, intactos, mas, paradoxalmente, ocultos por eclipse no filme de longa-metragem. Não mais o tumulto interior à flor da pele, a crueldade, imensa, de rir de si próprio – característica, aliás, somente dos grandes artistas, a escatologia jogada ao ventilador, a imperiosa necessidade de afirmar as suas idiossincrasias diante do *estar-no-mundo*, como podem ser verificados na sua filmografia de superoitista aparentemente perturbado pela angústia da existência, mas a assunção da maturidade, a disponibilidade de olhar o seu itinerário com a paciência dos sábios, a temperança dos que, passado o delírio, conquistam a paz para, assim conseguida, pôr em prática um revival de sua própria vida.

Se o delírio se aquietou, encontra-se, no entanto, potencialmente sugerido nas imagens de *Eu me lembro*. Nascido em meados do século passado, Navarro empreende neste filme uma busca de suas lembranças desde a primeira infância, quando esteve no cais do porto para receber um parente e viu um navio ancorado.

O resgate memorialístico se faz por meio de sua percepção do homem e das coisas desde tenra idade. É, neste ponto de vista, um inventário, um *recuerdo*, mas um inventário, diga-se logo, de um artista sensível e exultante, que oscila entre o amargor e a alegria, entre o riso e a tristeza. Eu me lembro, em mãos

de um outro cineasta que não as de Edgard Navarro, poderia resultar num amontoado de lembranças pueris, mas o autor soube resgatá-las com halo poético não destituído, entretanto, de um olhar irônico muito acentuado e de uma consciência sempre presente da tragicidade da existência.

Estruturado através de fragmentos de memória, *Eu me lembro* não possui uma narrativa para aqueles que buscam a instalação do conflito clássico in progress ou páginas de viradas explosivas. Se há conflito, este se instaura no interior dos fragmentos e na obra como um todo como o conflito de um realizador com suas lembranças.

O corpus, portanto, do filme de Edgard Navarro, é um corpus pleno de fragmentos, estilhaços do que se lembra de mais essencial na formação de uma personalidade. Mas o que se possa ver como individualismo se espria numa perspectiva universalista, porque a obra navarriana é, na verdade, o inventário poético de toda uma geração.

Nesse sentido, e, aqui, não vai nenhuma alusão a interferências estéticas, considerando ser o filme de Navarro muito singular e especial, *Eu me lembro* é filho de *Meteorango*, assim como, também, de toda uma saga underground que se estabeleceu quando o autor saiu da aborrecência para a consciência de uma juventude sem rumo.

A formação do cineasta se deu na plenitude de uma época na qual poucas eram as saídas, asfixiadas que



estavam por um regime de exceção rigoroso e pelas influências vindas do exterior: a eclosão do hippismo, com sua filosofia do flower power, Maio de 68, o cinema subterrâneo que se tinha notícia, a desconstrução operada por Jean-Luc Godard, et cetera.

E Edgard, num happening acontecido em meados dos anos 70, durante uma das jornadas baianas, pôs em prática o dito sganzerliano de *O bandido da luz vermelha*: “quando a gente não pode fazer nada, a gente se avacalha e se esculhamba”. No meio de um debate estéril, no cine-teatro do Icba, fez corar o crítico José Carlos Avellar e, constatando que palavras seriam inúteis para o rebate de uma arenga, tirou a roupa, e nu, com a mão no bolso, estarreceu os participantes.

Uma constante do cinema navarriano é o humor, conditio sine qua non para a existência de uma obra de arte, assim é se nos parece. O humor é essencial e pode ser aplicado mesmo nas situações mais trágicas (vide Shakespeare, Racine, Nelson Rodrigues, Luis Buñuel...). O humor e a consciência da tragicidade da existência, dois elementos fundamentais para a substancialização de uma visão de mundo.

Edgard Navarro já mostrou, em seus filmes anteriores, que os possui às escâncaras. Assim, em *Eu me lembro*, cada fragmento do seu *amarcord* é pontuado com uma chave irônica, um acento humorístico, um olhar, ora sarcástico, ora cheio de piedade, sobre a pobre condição do homem na Terra. Filme exemplar nesse sentido, pleno de observações perspicazes

sobre o comportamento humano, acerca das idiosincrasias do ser enquanto vivente e navegador e condutor de seu itinerário vivencial.

A primeira visão do filme pode provocar omissões, pois *Eu me lembro* foi dado a conhecer em única e especialíssima sessão *privé*. Impressionante como, contando com poucos recursos – o dinheiro do prêmio, insuficiente para a reconstituição de uma década prodigiosa ou, mesmo, para a feitura de um longa-metragem, Navarro conseguiu transmitir o espírito de sua época.

A direção de arte é excelente e os intérpretes, todos atores baianos, constituem tipos extraordinários, a destacar a figura do pai, cuja força de convencimento e poder de verdade são inegáveis. Mas não se poderia, sob pena de violenta omissão, ressaltar a presença tocante de empregada negra, que comove pela sua expressão, pela sua autenticidade, principalmente no fragmento no qual, já decaída pela idade, pelo passar do tempo, entra triste num asilo de idosos.

São pequenas coisas que o filme de Navarro possui que conseguem transmitir todo um sentimento de mundo, toda a angústia do fluxo temporário que aniquila, que destrói as esperanças de outrora e revelam a maldade do mundo para com os seus viventes.

Mas e a louca que fala impropérios e dita suas diatribes? Crepuscular a sequência quando o jovem Edgard, já entrado na juventude, passeia com um

amigo por ruas noturnas e encontra uma maluca a dizer coisas aparentemente ensandecidas, mas que revelam verdade e dor. O close-up desta personagem enfurecida pela loucura lúcida é de força invulgar.

Nenhum filme brasileiro até agora apresentou tão bem o retrato da era hippesca como faz Navarro em *Eu me lembro*. Talvez porque, também, um personagem do período no qual viveu intensamente suas divagações, curtindo a letargia do estar e da inação, o fato é que transmite muito bem o que foi aquela época.

Se em *Meteorango Kid, o herói intergaláctico*, na famosa sequência do apartamento em que os três personagens fumam maconha, o tom é de desespero, dilaceramento, e explosão, no filme de Navarro reinam uma calma, uma letargia, capazes de estabelecer o clima do revival do próprio filme, com os fantasmas do passado a desfilar no gramado verde até que o personagem central, que é o próprio Edgard, decaídas as expectativas, desfeitas as desesperanças, diz que vai comprar uma câmera Super-8.

É o embrião que se instaura, o embrião do cineasta. Na estrutura do discurso cinematográfico navarriano, os fragmentos, que fazem parecer bolhas que se desmancham no ar da memória em flou, de repente, assumem uma combustão quando do sonho agitado do personagem principal. É o próprio filme que se sintetiza como um ensaio memorialístico, revelando a sua estruturação de estilhaços de lembranças e,

com isso, fazendo lembrar também a necessidade que todos precisam da memória, a memória como estabelecimento presente, constituinte do próprio ser humano (vide *Hiroshima, mon amour, O ano passado em Marienbad, Muriel*, todos de Alain Resnais).

A herança felliniana é, porém, a que corre no sangue de Navarro no filme em questão. A influência não significa nenhum demérito, pois como disse Harold Bloom, famoso crítico literário, toda a literatura ocidental descende de *Hamlet*, de William Shakespeare, chegando, mesmo, a identificar Bloom em qualquer livro uma decorrência do arquétipo emblemático do bardo. Fellinianas são as cenas dos fantasmas, a da mulher gorda que recebe xingamentos dos meninos – Sagarina de Oito e meio? – e a belíssima sequência do charlatão que se impõe como prestidigitador a fazer uma mulher adormecer sob hipnose.

Mas o que importa é que *Eu me lembro*, de Edgard Navarro, suavizando, aqui, suas diatribes anteriores, sem perder a ironia devastadora – e que bela e insólita aquele momento do enterro quando um maltrapilho joga caixões de defunto num amontoado deles, adquirindo atmosfera surrealista, é um dos melhores filmes já feitos pelo cinema baiano em todos os tempos. E um exemplo para a cinematografia brasileira.

CASCALHO, de Tuna Espinheira

Obra de teor realista, baseada em livro homônimo de Herberto Sales, *Cascalho*, no entanto, tem seu fecho numa dimensão onírica e poética, quando o garimpeiro, que morre no desabamento das minas pelo temporal imprevisito, aparece todo galante e fagueiro, a entrar num salão e a festejar uma bela garota com a qual executa uma dança. Tuna Espinheira é feliz no fecho de seu filme, neste desvio de tom, o que faz acrescentar um halo poético numa obra de tonalidades cruas e realísticas. A execução da dita sequência se faz em câmara lenta, e a iluminação (de Luís Abramo) dá os toques necessários para estabelecer a atmosfera de sonho. Que é favorecida também pela aplicada direção de arte de Moacyr Gramacho.

Vencedor do Prêmio Fernando Cony Campos, patrocinado pelo Governo do Estado da Bahia, que ofereceu recursos mínimos para a feitura de um longa-metragem, *Cascalho* já está pronto desde 2004, mas somente agora, quatro anos depois, e depois de muita luta, é que Tuna Espinheira preencheu todos os requisitos para a sua exibição em circuito comercial. Para entrar nas melhores salas do mercado exibidor, há a necessidade do som Dolby Digital.

Documentarista de longo curso, Tuna Espinheira revela em *Cascalho* a sua influência no registro realista tão cara ao documentário. Filmado *in loco*, no esplendor do *décor* de Andaraí, o filme se desdobra para contar uma história de sofrimento e dor sob a égide

da brutalidade dos coronéis, que controlam tudo e exploram os que se aventuram no garimpo. Nem os poderes constituídos, como o juiz e o promotor, podem fazer frente à sua sanha autoritária para subjugar a gente humilde.

O início de *Cascalho*, com os garimpeiros a andar pelas imensas pedras em fila indiana, dá a ideia da dimensão e riqueza paisagísticas da região, como se aqueles homens fossem escravos e estivessem a construir uma pirâmide. O registro cinematográfico de Tuna Espinheira, a revelar sua formação de documentarista, procura uma fabulação que faz emergir a truculência daqueles que a tudo controlam e a luta desesperada dos garimpeiros para extrair do cascalho uma porção de sobrevivência.

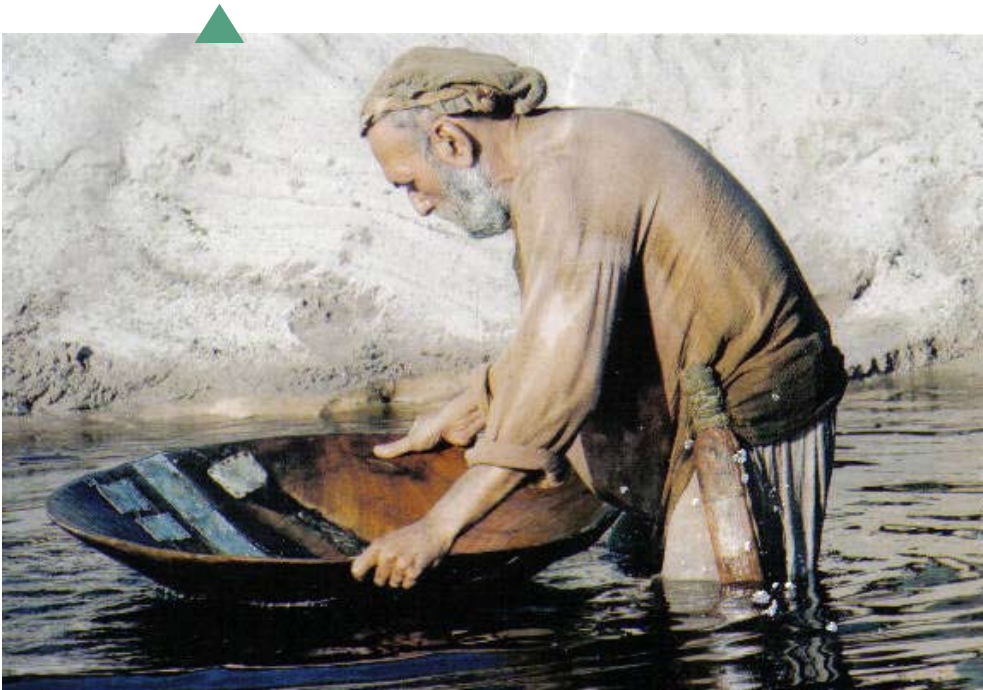
A reconstituição de época, considerando que a ação do filme se passa na década de 30, ainda que os poucos recursos disponíveis, é satisfatória, quer do ponto de vista cenográfico como, também, nos figurinos, principalmente na sequência do enterro. Os planos noturnos que mostram a rotina dos garimpeiros também conseguem imprimir uma sensação de esmagamento e ao mesmo tempo de uma poesia da gente simples com seu linguajar próprio, com a sua maneira de expressar não somente o sentimento como também a sua dor.

A ação se localiza no crepúsculo de uma época de ouro, quando em Andaraí se extraía diamantes e carbonatos, a enriquecer os donos do poder da região, os coronéis, e a escravizar a população de garimpei-

ros, que, iludidos pela possibilidade de encontrar as pedras preciosas, e mudar de vida, tornavam-se verdadeiros escravos da ganância e da ambição daqueles que controlavam a localidade. O personagem maior do filme é, na verdade, o garimpeiro sob a ditadura dos coronéis. Herberto Sales, escritor e acadêmico, conhece o drama dos garimpeiros e procurou registrá-lo no célebre romance do qual Tuna Espinheira, em adaptação livre, extraiu o seu filme.

Othon Bastos é o coronel que manda em tudo, insensível e cruel, assim como seus acólitos, subservientes, os personagens de Wilson Mello (que tosse o tempo todo como a expelir o demônio interior) e Harildo Dêda. Irving São Paulo, promotor neófito que pensa que pode mudar alguma coisa, e, difamado, é posto a correr da cidade após um diálogo que revela o conformismo do juiz interpretado por Fernando Neves.

Cascalho, 2004



Gildásio Leite (o grande ator dos palcos baianos de outrora - quem se lembra dele em *O cão siamês de Alzira Power* no Teatro Gamboa?) é um pobre garimpeiro, e Jorge Coutinho, a personagem mais carismática de *Cascalho*, é um cruel capataz de Bastos, homem ambíguo e capaz de tudo. Outros intérpretes: Caco Monteiro, Dody Só, Lúcio Tranchesi, Júlio Goes e, em participação especial, a filha de Tuna, a exuberante Maria Rosa Espinheira.

Esta não é a primeira versão do livro de Herberto Sales. Há uma de autoria de um estrangeiro, Leo Marten, um tcheco que após realizar vários filmes em Praga veio ao Brasil para fazer cinema (*Vamos cantar*, 1941, *Almas adversas*, 1949, *Jardim do pecado*, 1946, entre outras insignificâncias). Seu *Cascalho* é de 1950, e conta no elenco com Sadi Cabral, Sérgio de Oliveira, Jackson de Souza, Modesto de Souza, José Lewgoy.

Cascalho, de Tuna Espinheira, representa uma vitória para o cinema baiano. Segundo José Umberto, cineasta (*O anjo negro, Revoada...*), “*Cascalho* é o cinema baiano da gema: lembra-me a tradição de *Um dia na rampa* – um cinema popular. Eis o eixo: sentimentos na imagem o sotaque do povo. Não faz nada mal relembrarmos os princípios éticos e poéticos de Brecht. Brecht buscou alento sobretudo no teatro catequista da Idade Média. Uma arte edificante. Que toma partido: o partido da gente simples, ofendida e humilhada como as personagens de Dostoievski. Tuna quis ser fiel ao escritor Herberto Sales. E também fiel a si mesmo. Não é um filme cínico (tão caro à “globalização”!). Não. É uma fita simples, como a filmo-

grafia de Rossellini. Uma arte em defesa da ética. Um discurso humanista. Pense no Brasil em 1930. Vem uma geração e desconserta o parnasianismo: *Casca-lho* de Salles, BA, *Os Corumbas*, Amando Fontes, SE e *O Quinze* de Racquel de Queirós, CE. Foi uma bomba, rapaz! E teve muitas consequências na cultura brasileira. Tivemos *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre e *Formação Econômica do Brasil* de Caio Prado Júnior. Essas obras montaram a modernidade. Deram sinais preciosos de interpretação de uma Nação que descobria a modernidade com uma ditadura tupiniquim. Aprendemos debaixo de porrete. Tuna tem visão.”

PAU BRASIL, de Fernando Bélens

O cinema baiano alcança, com *Pau Brasil*, de Fernando Bélens, a sua maturidade. Um amadurecimento que se cristaliza em suas imagens não apenas pela qualidade técnica que possui, mas, sobretudo, pela maneira com que o realizador aborda o tema, cujo tratamento revela um olhar original sobre a vida de homens e mulheres, que vivem no sertão. O ponto de vista adotado por Belens na descrição de suas existências não é condescendente com elas. Foge, por exemplo, da maneira pela qual os sertanejos são sempre tratados pelo cinema brasileiro, e, nesta sua visão insólita e nada complacente, sem piedade, poder-se-ia dizer, acha-se, durante o desenvolvimento da

narrativa, uma espécie de borbulhar que a permeia para a explosão exorcística final.

Pau Brasil é baseado no livro homônimo de Dinorah do Valle, que recebeu, em Havana, o prêmio *Casa de las Americas*. A autora participou também da gestação do roteiro, mas não pôde vê-lo concretizado porque morreu antes das filmagens. Pode-se observar uma afinidade eletiva entre a escrita de Dinorah do Valle e o pensamento belensiano sobre a vida.

Impressiona a qualidade técnica de *Pau Brasil*, sua montagem exata, o sentido de duração preciso das tomadas. Não seria exagero dizer que, em *Pau Brasil*, há uma contenção quase bressoniana na exposição das chagas sociais e existenciais. O cinema baiano, força dizer, nunca tinha alcançado, em sua luminosa trajetória, o grau de maturidade temática e estilística que se pode encontrar no filme de Fernando Bélens. Em *Pau Brasil*, a técnica (perfeita) se encontra com a linguagem para fazer emergir uma estética.

O sentido da duração das tomadas, vale repetir, conjuga-se com o sentido dos enquadramentos para que o filme se estruture narrativamente em consonância com o que se quer dizer. O que está dito, portanto, nas imagens de *Pau Brasil*, está dito de uma maneira escritural que permite a associação equilibrada, como todo bom filme que se preze, entre a narrativa e a fábula.

Autor, porque se vista a sua filmografia há, nela, constantes temáticas e estilísticas, Fernando Bélens,

desde os seus experimentos insólitos em Super 8, já demonstrava uma visão particular do mundo que o cerca, um olhar arguto, anárquico por vezes, não destituído, no entanto, de originalidade na representação do que se chama real.

As imagens de *Experiência I* (e as outras, *transformadas*), de *Anil*, de *Europa, França e Bahia*, de *Heteros, a comédia*, de *Pixaim*, entre outros, estão inseridas no *corpus* de *Pau Brasil*. O que significa dizer que Bélens é um autor, um realizador que tem, como queria François Truffaut, uma visão de cinema e uma visão de mundo. Neste particular, faz um cinema dilacerante, cortante, que não admite a compaixão, mas que luta pela emergência da perplexidade diante das contradições da realidade.

Uma compaixão que, por exemplo, não existe em relação aos personagens miseráveis do filme. Inclusive Bélens coloca a intolerância, o preconceito, a hipocrisia, dentro do contexto da história, que trata da rivalidade entre duas famílias pobres que sobrevivem num ambiente hostil. A intolerância, para Bélens, não é uma questão de classe, como a é para muitos, mas uma questão da necessidade de o homem se transformar, uma questão da natureza humana.

Duas famílias vivem em casas rudes, toscas, uma em frente da outra. Numa delas, um homem (Bertrand Duarte – sempre inexecrável) mora com uma mulher e a deixa amar qualquer tipo que chegue à sua porta, principalmente caminhoneiros, que são seduzidos pela sua maneira fogosa de ser. Mas o personagem

não se importa e é feliz e carinhoso e, ainda, abriga no seu seio familiar um outro homem que aparece numa noite a pedir asilo em sua casa. O casal tem um filho, maltratado pela coletividade, que se tranca em si mesmo. Uma espécie assim de *As duas faces da felicidade (Le bonheur, 1966)*, de Agnes Varda, às avessas. Mas o homem interpretado por Bertrand guarda um segredo, que se revela no final.

Do outro lado da rua, um outro homem (Oswaldo Mil), casado, com duas filhas, vive a discursar da porta de sua casa sobre a promiscuidade existente na casa vizinha. Suas duas filhas adolescentes vivem sob o regime do chicote, e a mulher, sempre calada, sujeita-se à sua condição. As duas meninas, porém, não possuem a mesma perspectiva de vida. Uma pretende o gozo da vida, a plenitude carnal, enquanto a outra prefere o celibato e acaba por entrar no claustro de um convento.

Como fio condutor, a exemplo de um personagem de tragédia grega, uma mulher negra, desgrenhada, é o *alter ego* da coletividade. O filme começa com o garoto, filho do casal da residência dita promíscua, que anda por uma paisagem arenosa. As primeiras imagens de *Pau Brasil* mostram em seguida uma árvore imensa, o título do filme, e a negra que profere palavras premonitórias, assim como no final, quando caminha solitária por uma estrada que parece não ter fim.

A exposição dos personagens e das situações dá lugar, a partir de certo momento, a uma explosão de conflitos entre as duas famílias. E é neste conflito que

se dá o exorcismo, a revelação, e o desfecho exasperante de *Pau Brasil*. Bélen, neste retrato pungente, mostra com argúcia de bom cineasta que a condição humana é contraditória e complexa.

Ponto máximo para a fotografia de Hamilton Oliveira, para a montagem de André Bendocchi Alves, elementos que proporcionam o estabelecimento de uma mise-en-scène dotada de eficiência dramática e de um ritmo que cativa pela conjugação harmoniosa dos elementos da fabulação.

Pau Brasil, 2009





NOTAS

(1) *Os Cinemas da Bahia (1897/1917)*, trabalho pioneiro de Sílio Boccanera Junior, tem edição distribuída em meados dos anos 2000 pela Edufba, a editora da Universidade Federal da Bahia.

(2) *A História do Cinema vista da Província*, editado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia em 1979, é uma pesquisa de Walter da Silveira, que observa, em suas páginas, a evolução do mercado exibidor baiano através dos filmes que foram apresentados, e, com isso, realiza um panorama histórico do cinema mundial sob a ótica de um habitante de sua província. Trata-se de um livro publicado após a morte de Walter da Silveira e muito bem organizado por José Umberto Dias, que, inclusive, escreve um texto importante nas últimas páginas.

(3) Em parceria com José Umberto Dias, escrevi um catálogo intitulado *Alexandre Robatto, Filho: um pioneiro do cinema baiano*, que foi editado, em 1992, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia.

(4) Em 1976, realizei uma longa entrevista com Alexandre Robatto, Filho, que, embora já doente, deu-me um relato de suas atividades como realizador

de filmes. O cineasta veio a morrer anos depois em 1982. A fita, porém, se perdeu no mofo dos tempos.

(5) Walter da Silveira escreveu um longo artigo de página inteira no jornal A Tarde sobre a criação do Clube de Cinema da Bahia em 1967 intitulado *Origem e fundamento do Cinema de Arte da Bahia*.

(6) Paulo Emílio Salles Gomes no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 24 de março de 1962.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOCCANERA JUNIOR, Sílio. **Os cinemas da Bahia: resenha histórica (1897-1918)**. Salvador, 1919.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958-1962**. Salvador: Edufba, 2003.
- _____. **A ideologia em 'Barravento' (Macunaíma)**.
- FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. **Fazendo fita: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930**. Salvador: Edufba, 2002.
- GOIS, Alexis. **Roberto Pires**. Coleção Gente da Bahia. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.
- JOSÉ, Ângela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.
- LEAL, Geraldo. **Um cinema chamado saudade**.
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. **História, cinema e práticas sociais: Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)**. Tese (Especialização em História) – UEFS, Feira de Santana, 2008.
- MORENO, Djaldino Mota (Org.). **Filmes concorrentes: Festival Nacional de Cinema 1972-1978: Catálogo**. Sergipe: UFS/Proex/CultArt, 1982.
- PIERRY, Marcos. **O Super 8 na Bahia: história e análise**. Tese (Dissertação de mestrado) – USP/ECA, São Paulo, 2005.
- REVISTA DA BAHIA. **100 anos de cinema na Bahia**. Salvador, v. 32, n. 25, dez. 1997.
- REVISTA CINEMA LIVRE. Salvador, ano 0, n. 0, 1983.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Civilização Brasileira, 1962.
- SETARO, André. **Panorama do cinema baiano**. Salvador: FUNCEB/ Coordenação de Imagem e Som, 1976.
- SETARO, André; DIAS, José Umberto. **Alexandre Robatto, Filho: pioneiro do cinema baiano**. Salvador: FUNCEB/ Diretoria de Imagem e Som, 1992.
- SILVA NETO, Antonio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem**. São Paulo: A. L. da Silva Neto, 2002.
- SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província**. Salvador: FUNCEB, 1978.
- _____. **O eterno e o efêmero**. Org. e notas: José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006.
- VIERA, Paulo Sá. **Cinema: o Super 8 na Bahia**. Salvador, 1984.

ficha técnica

GOVERNADOR DO ESTADO DA BAHIA

Jaques Wagner

SECRETÁRIO DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA

Antonio Albino Canelas Rubim

**DIRETORA DA FUNDAÇÃO CULTURAL
DO ESTADO DA BAHIA - FUNCEB**

Nehle Franke

DIRETORIA DE AUDIOVISUAL – DIMAS**Diretora:**

Sofia Federico

Assessor Técnico:

Daniel Carneiro

Gerente de Planejamento e Produção:

Tatti Carvalho

Coordenadora Administrativo-financeira:

Valdélia Almeida

Coordenação do Núcleo de Memória:

Simone Lopes

Texto:

André Setaro

Design Gráfico:

Lado B / Patrícia Simplício

Revisão de texto:

Paula Berbert

Marcos Pierry

Sofia Federico

Pesquisa e digitalização de imagens:

Simone Lopes

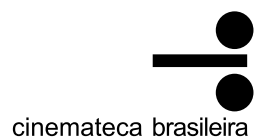
Lúcio Mendes

Edivan Neves

panorama do cinema baiano

POR ANDRÉ SETARO

Apoio Institucional:



Realização:



