

POR UM CINEMA BAIANO

José Umberto

HOUVE um fanático que profetizou que a Bahia seria cinema mundial no futuro. Na verdade o que tivemos foi um rápido surto artístico no espaço entre as décadas de cinquenta e sessenta. Antes disso houve alguns rebentos esporádicos de filmes amadorísticos. Mas não podemos nos reportar ao cinema baiano sem nos referirmos a um pensamento muito conhecido de um crítico italiano: o cinema é uma arte, o filme uma indústria. Partindo deste princípio dialético da Sétima Arte, chegaremos à conclusão de que na Bahia não há possibilidade de se montar uma indústria cinematográfica pelo simples fato de que ela não constitui um Estado industrial. O Centro Industrial de Aratu viria contradizer esta afirmação? Bem, sobre tal questão transferimos a palavra para um sociólogo cinematográfico, o que o Brasil tanto precisa.

A tão badalada "escola baiana" foi mero estalo intelectual, na ausência de outro termo definidor. A rigor não existiu escola alguma, mas um desabrochar nacional que mais tarde viria se denominar Cinema Novo — não por uma questão de novidade, mas de verdade, como disse certa vez Paulo César Saraceni; e ampliando mais um pouco a coisa, os cineastas queriam se defrontar diretamente com a realidade subdesenvolvida do homem brasileiro. No entanto, dentro do panorama histórico das artes brasileiras, isso não foi nada de novo. Mas um fenômeno velho que teria de acontecer inexoravelmente: em nossa literatura, nossa música, nossa pin-

tura tudo isso aconteceu em 1922, na Semana da Arte Moderna. Assim como este movimento foi um sócio violento no academicismo e no naturalismo reinantes em nossas artes, totalmente distanciados dos problemas cruciais da nossa cultura local e calcados em puros elementos de importação de valores estrangeiros, com o nosso cinema o fenômeno foi idêntico, embora um pouco atrasado no tempo.

As chanchadas e o esquema artístico da Vera Cruz representavam aquela velhacaria do parnasianismo e do naturalismo apegados aos sonetos e aos dicionários mas totalmente distanciados da vida cultural do povo. O velho Humberto Mauro é um fenômeno à parte na história do cinema brasileiro. Mesmo ingenuamente ele percebeu muito cedo o nosso homem e nossa paisagem com o seu *Ganga Bruta*. Mauro, a nosso ver, foi, porém, um apêndice cultural. Uma ilha.

Retornando ao cinema baiano, a gente vai encontrar *Redenção*, de Roberto Pires, o primeiro longa-metragem da boa terra, que não passou de um deslumbramento ante a técnica fílmica, inventando lentes e aderindo a um gênero muito americano que é o policial. *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, foi um beijo superficial no espírito de Jorge Amado, que por sinal talvez seja o mais baiano dos artistas baianos e um sacrificado quando transposto para o cinema. Rex Schindler faria alguns documentários e produziria *A Grande*



Dilma Cunha e Milton Gaúcho em *Sol Sobre a Lama*, filmado por Alex Viany em Salvador (cena acima); Geraldo D'El Rey e Antônio Pitanga em *A Grande Feira* (embaixo).

Didi Barral numa cena de *Doce Amargo*, curto de André Luiz de Oliveira e José Umberto, que marcou a eclosão do novíssimo cinema baiano, em 1968.



Feira e Tocaia no Asfalto, de Roberto Pires, ao lado de Braga Neto. Estes dois thrillers já refletiam problemáticas específicas do nosso povo, filtradas pelo ponto de vista de homens com ideologias identificáveis na classe média, processo muito comum nos filmes brasileiros. O paulista Lima Barreto tentava poetizar o Nordeste com seu *O Cangaceiro*, enquanto o francês Marcel Camus vinha filmar *Orfeu do Carnaval*, inspirado em escritos de Vinicius de Moraes e que estourou bilheteria em todo o mundo como uma pintura falsa de nossa realidade cabocla sofisticada.

Enquanto ocorria tudo isso, o galã Anselmo Duarte se firmava como competente diretor artesanal e vinha para a Bahia filmar uma peça de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*, ganhando o prêmio máximo de Cannes-62 com a narração acadêmica da *via crucis* de Zé do Burro. O crítico Alex Vianny retomava sua carreira no colorido *O Sol Sobre a Lama*, reconhecendo mais tarde ser um filme que vinha de encontro às suas convicções políticas. Com *Barravento*, a coisa toma novo impulso com o ingresso de Gláuber Rocha na direção de longa. Retirando o seu folclorismo e seu esquerdismo ululante, o filme segue a maneira de filmar iniciada por Néelson Pereira dos Santos, por sua vez originada dos movimentos cinematográficos europeus do neo-realismo e da *Nouvelle-Vague* com alguns resquícios dos ensinamentos da montagem de Eisenstein e da fragmentação barrôca de Orson Welles. *Barravento* é uma força artística que está para o cinema baiano assim como *Rio, Quarenta Graus*, de Néelson Pereira dos Santos, está para o cinema carioca e *O Grande Momento*, de Roberto Santos, para o cinema paulista e *Aruanda*, de Linduarte Noronha, para o cinema paraibano.

Este círculo não é regional, mas uma procura de identificações nacionais e produto de uma séria pesquisa dos intelectuais e artistas engajados num ponto nevrálgico: a realidade complexa do homem brasileiro. Gilberto Freire, José Lins do Régio, Villa-Lôbos, Oscar Niemeyer, Guimarães Rosa, Portinari, Graciliano Ramos, Caio Prado Júnior, Néelson Rodrigues, Carlos Drummond, Mário de Andrade, a literatura de cordel foram a mola-mestra do movimento cinematográfico que surgia no Brasil. O cinema safa da marginalidade e começava a despertar interesse nos círculos de estudo, principalmente nas universidades. Se Roberto Santos adaptava Guimarães Rosa em *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* e Néelson Pereira transcrevia as imagens de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, Gláuber Rocha experimentava, de forma diferente, as suas experiências intelectuais, com uma obra que é um marco histórico no panorama do cinema brasileiro: *Deus e o Diabo*

Barravento: a revelação de Gláuber Rocha. Na cena: Luiza Maranhão.



na *Terra do Sol*, seu filme mais completo, instintivo, cruel, puro, belo, humanista, ligado a todo um processo em que se inscrevem o Buñuel de *Viridiana*, o Francesco Rosi de *Bandido Giuliano*, a literatura de cordel do Nordeste, *O Diabo e o Bom Deus*, de Jean-Paul Sartre, *O Cangaceiro*, de Zé Lins do Régio, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Dentro deste mesmo espírito de descoberta da *estética da fome* do homem brasileiro estaria Paulo Gil Soares, Orlando Senna, Álvaro Guimarães, Olney São Paulo, Oscar Santana, Lázaro Tórres, José Teles, Carlos Athayde e o crítico de cinema Wálter da Silveira (que tivemos a infelicidade de perder há pouco tempo). Mas a Bahia não agüentou a *barra pesada* e a prova da sua debilidade intelectual está na evasão de alguns desses artistas para o Sul, quando não para o Exterior.

"Quarup", de Antônio Callado, *"Terra em Transe"*, de Gláuber Rocha, *"O Rei da Vela"*, de José Celso Martinez, *"Alegria, Alegria"*, de Caetano Veloso, são os primeiros gritos de dor para a aparição do tropicalismo, que é uma nova versão de Gilberto Freire, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Carmen Miranda, enfim, uma feijoada crítica do nosso passado negro e branco, de nossa banana, terno casimira branco, indianismo, negritude e cosmopolitismo, sintetizados diretamente nos mais ágeis meios de comunicação de massa, via as teses mais revolucionárias de Marshall Mac Luhan. Se a humanidade se transformou numa "aldeia global", então qual o sentido de se fazer arte regional desligada da cosmogonia eletrônica? Caetano respondeu a tudo isso com uma rasgada na guitarra elétrica, ensaiando o "som universal". Mas isso não implica em perda nacional, pois Caetano é o mais baiano dos músicos universais.



Com história de Ariovaldo Mattos, Orlando Senna fez *A Construção da Morte*.



Talento, instinto e caos: *Meteorango Kid*, de André Luiz Oliveira.

as grandes piadas passageiras e alguma poesia bruta menor. No terreno do curta-metragem temos na nova safra *O Savelista*, de Ney Negrão, uma busca de fusão entre o documental e o fantástico; *Maragogipinho*, de Guido Araújo, um documentário sociológico sobre artesanato; *As Margens Plácidas*, de José Frazão, outro documentário sobre os homens do caranguejo; *Vão Interrompido*, de José Umberto, um poema desesperado sobre a prostituição como uma forma de decomposição da mulher em nosso mundo ocidental. Vários outros filmes que não recorro agora foram realizados, sob inúmeras inspirações artísticas, aqui na Bahia. Álvaro Guimarães, depois de realizar há tanto tempo *Moleques de Rua* e de incursionar pelo teatro por algum tempo, retorna ao cinema com *Caveira*, *My Friend*, mais uma experiência *underground* (que na dialética filme-indústria é um verdadeiro suicídio), procurando a liberdade total de realização e de aprofundamento da agressividade humana. Orlando Senna, após ensaiar em alguns curtas, enveredou pelo caminho do longa com *A Construção da Morte*, segundo um conto de Ariovaldo Mattos. Por falta de verba aqui, teve de levar seu filme para os produtores do Sul, transformando-o em filme paulista. Aliás, o próprio Gláuber, quando filmou *O Dragão...*, não conseguiu nenhum financiamento dos nossos órgãos públicos ou privados. O mesmo ocorre hoje com Álvaro Guimarães ao procurar financiamento para *O Bôca de Inferno*, uma versão colorida "muito da pesada" sobre a vida do desbocado Gregório de Mattos, o primeiro poeta contestador de nossas plagas brasileiras. Sobre dificuldades financeiras convém lembrar que o Fundo Rotativo de Ajuda ao Cinema (Fracine) foi transformado em lei, publicada no Diário Oficial, mas até hoje não teve sua regulamentação. As outras artes, como a literatura, o teatro, a poesia, música, são protegidas pela Secretaria de Educação como "artes nobres", enquanto o cinema permanece completamente desamparado, em segundo plano. Mesmo o curso de cinema da Universidade da Bahia funciona de maneira primária, sem nenhum recurso indispensável para a execução de qualquer plano filmico. Enquanto isso ocorre, muita gente se encontra com seus roteiros empoeirados, desesperançados de qualquer idéia de concretização. O cinema baiano está vivendo, atualmente, de lembranças. O marasmo intelectual dos nossos cineastas e técnicos se deve à política educacional vigente que não procura reconhecer de que uma grande parte da nossa projeção cultural no mundo se deve ao nosso cinema. Nem só de futebol, carnaval e chanchada vive um povo que quer ultrapassar a barreira gritante do subdesenvolvimento.

Por essa época, na Bahia, o cinema ficava restrito ao curta-metragem amador representado por *O Carroceiro*, de Ney Negrão, e *Preâmbulo*, de José Umberto. Logo a seguir, concomitante com a criação do Grupo Experimental de Cinema, André Luiz Oliveira e José Umberto partiam para a realização de *Doce Amargo*, com o ator Dadi Barral, vencedor do prêmio de melhor documentário no Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil de 1968. Este pequeno filme é um marco significativo para os momentos atuais do cinema baiano. Mais ou menos neste momento aparecia *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, um grito forte e estridente do homem da boca-de-lixó. O cinema brasileiro tornava a fazer sua autocrítica cultural. Tudo agora era válido, desde a grossura das chanchadas à descontinuidade tempo-espacial de Godard, desde o clima sombrio dos filmes de *gangster*

à reportagem de televisão. Paralelamente começava a se firmar um cinema montado numa estrutura industrial firme: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Gláuber Rocha, *Macunaima*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Quelê do Pajeú*, de Anselmo Duarte, *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, para só citar alguns. As duas tendências opostas viriam refletir aqui na Bahia com o frustrado documentário *Bahia, por Exemplo*, de Rex Schindler, que é uma visão da boa terra por seus artistas medalhões; por outro lado houve a eclosão de *Meteorango Kid*, de André Luiz, que é uma revelação de força artística instintiva, sem nenhum controle ou consistência em termos de obra integral, um filme adolescente que ama o cinema mas que inconscientemente quer destruí-lo.

Os medalhões da nossa cultura local deram a bênção ao filme, porque não entendem de cinema ou porque não tiveram a devida coragem de reconhecer