

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Artes

Ana Luisa de Castro Coimbra

RODAR FILMES, FAZER CINEMA:

Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos

Belo Horizonte

2019

Ana Luisa de Castro Coimbra

RODAR FILMES, FAZER CINEMA:

Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Coimbra, Ana Luisa de Castro, 1985-

Rodar filmes, fazer cinema [manuscrito] : Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos / Ana Luisa de Castro
Coimbra. – 2019.

190 p. : il.

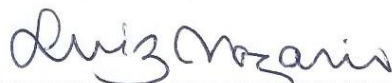
Orientador: Luiz Roberto Pinto Nazário.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

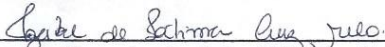
1. Robatto Filho, Alexandre – Teses. 2. Diretores e produtores de cinema – Brasil – Teses. 3. Cinema – Bahia – Teses. 4. Cinema brasileiro – História – Teses. I. Nazário, Luiz, 1957- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna ANA LUISA DE CASTRO COIMBRA Número de Registro 2015653990.

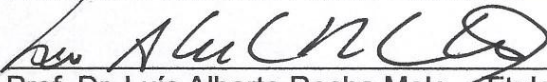
Título: "RODAR FILMES, FAZER CINEMA: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos"



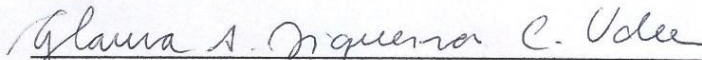
Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario – Orientador - EBA/UFMG



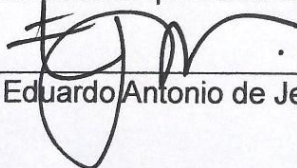
Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo – Titular – UNEB



Prof. Dr. Luis Alberto Rocha Melo – Titular - UFJF



Profa. Dra. Glaura Aparecida Siqueira Cardoso Vale – Titular – UFMG



Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 29 de março de 2019.

Para meu avô Armindo Miguel, que partiu recentemente desse mundo.

Contador das histórias do cangaço, cantador de aboios que preenchiam os silêncios do dia, dedico a ele este trabalho.

AGRADECIMENTO

Ao professor Luiz Roberto Pinto Nazário pela orientação e oportunidade de desenvolvimento do projeto.

Às professoras Cláudia Mesquita e Glaura Cardoso pelas significativas observações e direcionamentos apontados no exame de qualificação.

A Mariana Souto, pela generosidade da partilha, conversas e por sempre incentivar esta pesquisa.

Ao professor Eduardo de Jesus pelos diálogos e valoroso incentivo.

Aos funcionários da Diretoria de Audiovisual da Bahia (DIMAS), Centro de Memória da Bahia, Associação Baiana de Imprensa (ABI) e Cinemateca Brasileira. A Renata Costa, secretária do PPG/Artes-UFMG pela presteza e competência.

À professora Mônica Medeiros pela sensibilidade em um momento tão delicado.

Aos professores César Guimarães e André Brasil e à professora Roberta Veiga pela acolhida afetuosa no grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

Aos amigos-colegas da caminhada acadêmica: Eduardo Dias, Camila Silva, Alice Gontijo, Leonardo Amaral, Maria Inês Dieuzeide, Julia Fagioli, Txai Ferraz, João Paulo Rabelo, Tomyo Costa Ito, Pedro Veras, Vinícius Andrade, Bernard Belisário, Filipe Chaves. A Letícia Marotta e Thiago Rodrigues pelos respiros e afagos durante esta jornada. A Cyro Almeida pela interlocução e pelos auxílios, sobretudo nos último meses. A Pedro Rena e Fábio Rodrigues pelo otimismo diário.

A Marina Sartório, Poliana Alves, Isis Sampaio, Leonardo Bião por tanto compreenderem as ausências, negativas, por estarem sempre comigo apesar de toda distância geográfica, pela atenção incondicional, por esse amor que nos une por tantos anos. A Anne Taiala pela recepção sempre carinhosa.

A Joab Cruz, Heron Formiga, Henrique Limadre, Carlos Andrei Siquara, Kelly Espírito Santo, porque Belo Horizonte não seria a mesma sem vocês. A Juliana Python pela acolhida e por fazer de São Paulo sempre um lugar colorido.

A Roberto Cotta pela força desde o início – quando o projeto ainda era uma tentativa – e pela amizade de anos.

A Jerry Guimarães, Guto Cruz, Edilando Ferraz, Scheilla Franca, Sara Martin e Priscilla Huapaya pela alegria que é ter vocês em minha vida.

À pesquisadora Maria do Socorro Silva Carvalho que gentilmente concedeu-me acesso em seu acervo pessoal.

Às professoras Cyntia Nogueira e Milene Gusmão pelo encorajamento. Ao professor Mateus Araújo pelas considerações estimulantes durante a SOCINE.

A Sônia Robatto, Lia Robatto e Petrus Pires pelas primordiais ajudas com a pesquisa.

Às professoras Izabel de Fátima Melo e Ana Lúcia Andrade e ao professor Luis Alberto Melo por aceitarem participar da banca de defesa. Por esse motivo, ratifico os agradecimentos a Glaura, Mariana e Eduardo de Jesus.

A CAPES, pelos incentivos para pesquisa.

A Acácia (mãe), Leda Coimbra, Eric Campos, Giovana: sem vocês não seria possível chegar até aqui.

RESUMO

Esta pesquisa percorre a filmografia do realizador baiano Alexandre Robatto Filho com o objetivo de notar como os povos aparecem nas imagens e como se operam diferentes tratamentos cinematográficos para que essas aparições aconteçam. Compreendemos que seus filmes, sejam os de encomenda ou os autorais, colocaram em cena imagens e imaginários sobre a Bahia, mas, sobretudo de seu povo, contribuindo para forjar, pelo cinema, uma espécie de inventário das figuras populares, mesmo quando o intuito primordial não era retratá-las. As presenças em tela – que resplandecem ou lampejam – emanam uma potência conduzindo-nos não somente para uma mirada crítica e analítica à obra de Alexandre Robatto Filho, uma vez que, a partir dessas aparições, colocamos em diálogo outras obras cinematográficas e visuais.

Palavras-chave: Alexandre Robatto Filho; cinema; povos; Bahia; história.

ABSTRACT

This research traces the filmography of a Bahia's director Alexandre Robatto Filho with the objective of noting how people appear in the images and how different cinematographic treatments are operated for these apparitions to happen. We understand that his films, whether by order for others or personal productions, have put images and imaginaries about Bahia, but especially of his people, helping to forge through the cinema a kind of inventory of popular figures, even when the primordial intention was not to portray them. These presences on screen - that shines or flashes - emanate a power leading not to a critical and analytical look at the work of Alexandre Robatto Filho, since, from these apparitions, we put in dialogue other works cinematographic and visual.

Keywords: Alexandre Robatto Filho; cinema; people; Bahia; history.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 POVO/POVOS: coexistências	39
1.1 Cineastas e imagens do outro	47
1.2 Cinema de cavação: presença popular	55
1.3 Mimetismos e diferenciações: povos (quase) ausentes, povos em multidões	70
1.4 Vaqueiros	92
2 ENTRE O MAR E O TENDAL E XARÉU: o ofício de pescar	100
2.1 Constelar, <i>imagin(m)ar</i> : a pesca de xaréu e os povos praianos	110
2.2 <i>Barravento</i> : a cena incontornável	126
2.3 <i>Imagens do Xaréu</i> e o retorno das imagens	134
3 VADIAÇÃO: capoeiristas em ação	140
3.1 Carybé e Alexandre Robatto Filho: do traço à tela	148
3.2 <i>Vadiação, Dança de Guerra e Gato Capoeira</i> : espacialidades e <i>des-reterritorialização</i>	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	166
APÊNDICE A – QUADRO FILMES DE A. ROBATTO FILHO	172
APÊNDICE B – FOTOGRAFIAS	182
ANEXO	185

APRESENTAÇÃO



As imagens que primeiro surgem na tela, demarcam o espaço: um farol ao longe banhado pelas ondas do mar e uma rápida panorâmica situam a cidade de Salvador, na Bahia. Teto dos casarios, torres das igrejas, figuras humanas ao longe que aparecem em meios às construções são vistos na sequência dos fotogramas de pouca nitidez, da cópia que resistiu ao tempo. Em cena, dois pontos de vista, sendo o primeiro do mar para a terra. Daqui vemos surgir as fachadas de edificações mais imponentes, mas também casebres e as roupas que secam ao vento estendidas no varal. Eis o centro de interesse do registro intitulado *Favelas*¹, filmado por Alexandre Robatto Filho, na década de 1930, um registro colorido, não-sonoro e com pouco mais de seis minutos. A tela que escurece em *fade in*, muda a perspectiva do olhar da câmera. Agora, da terra para o mar. O que veem as pessoas sem nome que se abrigam nesse lugar? Como figura o horizonte de quem reside incrustado nos morros? A onda que

¹ Na cartela que abre o filme é possível ler que a obra faz parte do *Amateur Cinéma League* (ACL), *The worldwide organization of moviemakers*. Sem muitas informações sobre a entidade, o que foi possível rastrear é que a *Amateur Cinéma League* foi criada em 28 de julho de 1926, nos Estados Unidos, contribuindo para o fortalecimento do uso do 16mm pelos cinegrafistas amadores-profissionais.

explode no rochedo faz cenário para as caminhadas na areia, o jogo de bola e a convivência com bois e cavalos na faixa litorânea.

Posto em tela – de onde se olha e o que se vê – ficamos mais próximo à singeleza das moradias. Os telhados de palha, o relevo acidentado, os coqueiros e bananeiras que circundam o local. A imagem novamente escurece interrompendo a sequência das residências modestas e o que se apresenta a seguir são imagens de um cemitério. Detalhes da capela em estilo gótico, da suntuosidade dos túmulos, das esculturas em mármore que adornam as lápides, quase todas filmadas em *contra-plongée*. Entre um plano cortado a outro, acompanhamos a câmera vaguear entre os espaços fúnebres até o momento de um encontro singular: a lápide do poeta baiano Castro Alves, com seu ano de nascimento e de morte. Aqui não nos resta dúvida: se trata do Campo Santo, o cemitério mais antigo de Salvador, reconhecido por seu conjunto arquitetônico e por estarem lá sepultadas figuras públicas notórias da Bahia. Um novo corte em *fade in* e vemos o revolto mar, a ventania forte que sacode o alto dos coqueiros, um céu escurecido de um dia quase findando, a imagem da bandeira do Brasil tremulando e um pôr do sol no horizonte. A sequência é interrompida e assistimos, agora, imagens de sepulturas simples, sem túmulos e sem o requinte das apresentadas anteriormente. Encravadas diretamente na terra, as cruzes que demarcam onde estão enterrados os corpos, são todas iguais. O filme termina com o sol se pondo no horizonte.

Aparentemente simplório nos seus aspectos de filmagem, com um olhar um pouco mais atento é possível perceber neste curto filme – um dos primeiros trabalhos de Alexandre Robatto Filho – um apurado repertório em termos de linguagem cinematográfica e a consciência imagética do realizador, ao lançar mão de recursos de montagem e de filmagem para construir uma narrativa, características estas percebidas, sobretudo: no encadeamento das vistas registradas, organizando-as em blocos; no uso indicativo de cortes secos e passagens em *fade in*; na composição dos enquadramentos com diferentes variações de ângulo.

Desde o início, a montagem de *Favelas*² (década de 1930) nos ambienta para um cenário dicotômico, de contrastes: se por um lado vemos imagens de imponentes casarios na paisagem costeira de Salvador, na sequência somos apresentadas às modestas hábitações alocadas nestas mesmas encostas litorâneas da cidade. Nota-se que o comum se faz entre

² A data de feitura do filme não é precisa. O que se sabe é que foi realizado no final da década de 1930.

esses habitantes – de classes sociais distintas – quando as tomadas mudam de direção e passamos a olhar da terra para o mar: da mesma janela se vê as ondas, um horizonte a perder de vista na imensidão oceânica e o desfile das embarcações. Na faixa de areia não se diferencia quem por ela caminha e se diverte. No segundo conjunto de imagens, quando o foco é centrado nos cemitérios, novamente o procedimento de justaposição é evocado. Primeiro a suntuosidade dos túmulos, das estátuas grandiosas, da capela e seu vigor arquitetônico. Em meio a esse cenário, não por acaso, o detalhe para a sepultura de Castro Alves (1847 - 1871), um dos grandes autores da poesia no Brasil, que ficou conhecido como “o poeta do povo”, por se dedicar, em seus versos engajados, ao tema da escravidão. Se recobramos o título do filme, as favelas seriam, pois, o local de habitação desses desprovidos, sobretudo desse povo negro remanescente de um passado escravocrata não tão distante. Prosseguindo na montagem, aparecem as cruzes ao chão, a ausência de túmulos e qualquer sinal de ostentação que demarque esse ato final de desaparecimento do corpo físico. Na repetição do símbolo sacro, apagam-se as desigualdades experienciadas em vida. Como último plano do filme, resplandece na tela a imagem do sol poente, indicando o fim do dia, do filme, e – porque não – das vidas, sejam elas quais forem. O comum novamente se faz, a morte é a certeza de todos, independente a qual classe se tenha pertencido, ressoando a premissa de que da jornada vivida nada de material se leva.

Favelas, já de saída, demarca certa intenção em, pelas imagens, dar visibilidade às populações locais e seus modos de vida, especialmente os desprovidos, temática que se tornaria ponto-chave, sobretudo nos documentários mais autorais produzidos por Alexandre Robatto Filho. Ao longo deste trabalho de pesquisa, centramos nosso interesse maior em notar nas imagens robattianas a presença dos povos – esse *outro* de classe distinta à qual pertencia o documentarista – e como se operam tantos os tratamentos cinematográficos como os desvios para que essas aparições ocorram, mesmo nos trabalhos de encomenda que realizou, quando o assunto central dos filmes não os tomam como protagonistas.

O ingresso de Alexandre Robatto Filho na produção imagética, no entanto, não se inicia com esse curta-metragem, mas com os filmes caseiros que fazia na bitola 8mm. É com esse equipamento que, em 1936, roda *Vacina BCG*, uma encomenda da Secretaria de Saúde Pública do Estado. O trabalho, que integra um relatório técnico sobre os serviços de profilaxia da tuberculose realizados na Bahia, teve exibição pública no dia 11 de maio de 1939, no Salão de Conferência da Secretaria de Educação com a presença do Secretário da Educação, do

diretor do Departamento de Saúde e de médicos e funcionários ligados à instituição, ocorrendo, assim, uma prévia do que seria apresentado, em dias breves, durante o 1º Congresso Brasileiro de Tuberculose, realizado na capital federal, Rio de Janeiro³.

O filme, que impressiona muito favoravelmente pela nitidez da fotografia e pelo bom gosto do seu autor, na escolha de ângulos, foi gratuitamente e organizado para o Departamento de Saúde pelo cinematografista amador Dr. Robatto Filho (JORNAL A TARDE, 1939)⁴.

Após essa experiência, e com as demandas surgentes, decide adquirir uma câmera *Kodak Special*, passando para a bitola 16mm. Com o equipamento, realiza *Águas da Bahia* (1937), documentando o sistema de abastecimento de água em Salvador⁵. O trabalho, que também pode ser encontrado com o nome de *Bacia e Barragem*⁶, evidencia desde a captura na nascente do Rio do Cobre, passando pela casa de guarda, até os tratamentos aplicados com os filtros, a etapa dos tanques, o depósito de material nos decantadores para que, desse modo, a água estivesse própria para o consumo humano⁷.

Partindo dessas obras ainda embrionárias, no intuito de entender esses primeiros anos do cinema da Bahia, perscrutamos estudos de pesquisadores, historiadores e críticos como Paulo Emilio Sales Gomes, que em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, de 1962⁸ apresenta a seguinte definição:

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 que vivemos, a participação baiana será eminente, e os estudiosos irão um dia pesquisar o seu nascimento (GOMES, 1981, p.401).

³ Cf. *Um film sobre os serviços de prophylaxia da "Peste Branca"*, jornal *A Tarde*, 12 de maio de 1939.

⁴ Ao longo deste trabalho optamos por atualizar a grafia nas citações dos documentos de época.

⁵ Cf. *Robatto: 21 anos de luta pelo cinema na Bahia*, Jornal da Bahia, 14 de dezembro de 1958.

⁶ Setaro e Umberto (1992) ao analisar tanto os rótulos da lata onde se encontrava o filme como também as indicações inscritas na própria película, acreditam se tratar de *Águas da Bahia – Rio do Cobre* (1937), modo como está indexado na base de dados da Cinemateca Brasileira.

⁷ Cf. Base de dados da Cinemateca Nacional; SETARO e UMBERTO (1992, p. 34).

⁸ GOMES, P. E. Sales. Perfis baianos. 24 de março de 1962. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Na gênese desse movimento, que envolve ações e sujeitos, seguimos no rastro do documentarista Alexandre Robatto Filho e de suas criações que são reveladas seja pelo material fílmico que resistiu ao tempo, seja pelos escritos impressos sobre ele em revistas e jornais da época, ou ainda pelas publicações decorrentes de trabalho investigativo por parte de pesquisadores que se lançaram no desafio da pesquisa historiográfica do cinema, sobretudo do que fora desenvolvido na Bahia, na primeira metade do século XX. Obra de fundamental importância para o desenvolvimento dessa pesquisa, o que temos de mais concreto sobre a vida e obra do documentarista (em termos de escrita), é o livro “*Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano*”, dos pesquisadores André Setaro e José Umberto, lançado em 1992, pela Fundação Cultural da Bahia⁹ que foi originado quando, na ocasião, o Departamento de Imagem e Som dessa mesma instituição pública, recebe da família de Robatto Filho vinte e uma cópias do seu filmes, em 16mm e 35mm, como contrapartida para que fosse preservado o que ainda era possível, visto o avançado grau de deterioração de algumas películas. O livro apresenta a ficha técnica de vinte e cinco filmes¹⁰, bem como sinopses, alguns fotogramas de obras que não puderam ser restauradas e imagens do arquivo pessoal da família Robatto. Além disso, quinze páginas de texto compõem a publicação que se configura – até pelo formato que foi impresso – como uma espécie de catálogo.

Quando começou a produzir seus pequenos registros com a câmera ainda amadora, no final da década de 30, Alexandre Robatto Filho figurava entre os poucos nomes que já tinham se dedicado ao ofício de realizador de cinema na Bahia. Já as primeiras salas de exibição, em Salvador, datam do final do século XIX, mas tudo indica que somente uma década depois é que começaram a ser feitos os primeiros filmes em solo baiano.

É consenso, tanto nos escritos de Setaro (2010), como em Silveira (1978) – autores que se dedicaram à pesquisa da história do cinema baiano¹¹ – que o epíteto de primeiros realizadores coube a Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, responsáveis por *Segunda-*

⁹ Como parte do centenário do nascimento do cineasta, no ano de 2009, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia recupera os escritos de Setaro e Umberto Dias e lança o livro comemorativo *Alexandre Robatto Filho: centenário de um cineasta baiano*, com tiragem de mil exemplares.

¹⁰ Desse total, dois filmes não foram dirigidos por Alexandre Robatto Filho, sendo eles *Igrejas* (1960) e *Invenções* (1970), ambos de autoria de seu filho, Sílvio Robatto. No entanto, ele participa das filmagens assumindo a fotografia e coordenação técnica.

¹¹ Com relação à temática do cinema, e para além do campo da realização, os autores destacam a façanha de Sílio Boccanera Junior com a pioneira publicação sobre a história da exibição cinematográfica, originando o livro *Os cinemas da Bahia (1897-1918)*. Além disso, ressaltam que, também nos anos 20, surge outra experiência relevante na área dos impressos, a revista semanal *Artes e Artistas*, dedicada ao cinema, contabilizando ao longo de dois anos de existência, setenta e dois números editados.

feira do Bonfim e Regatas da Bahia, ambos registros de 1910, um feito desses precursores que tinham aprendido a técnica com o alemão Lindemann, dono da *Photo Lindemann*, um atelier para confeccionar filmes nacionais. Usavam câmera francesa, possuíam um laboratório próprio onde revelavam e montavam as tomadas feitas ao ar livre e tinham como principal freguês o Teatro São Paulo, cujos frequentadores admiravam o *Lindemann Jornal* que duravam mais de meia hora¹².

A *Nelima Films*, empresa pertencente a J. G. Lima e José Nelli, surge anos mais tarde como possível concorrência para a *Photo Lindemann*. José Nelli era amigo de Francisco Serrador e Paulino Botelho, nomes importantes ligados às atividades cinematográficas no Brasil, e essa relação influenciou na sua formação de cinegrafista (SILVEIRA, p. 67, 1978). Embora as produções mais substanciais ainda coubessem a Gramacho e Da Costa, a *Nelima Films* ganhou projeção pela feitura de atualidades sobre os acontecimentos da capital baiana, como *A estadia de Ruy Barbosa na terra natal* (1918) e uma reportagem sobre o time de futebol do América da Bahia. Além disso, a produtora concluiu o média-metragem *Carnaval Cantado na Bahia* (1920), um “meio posado, meio documental” (p. 67), como atesta Silveira (1978), exibido por duas semanas no *Cinema Ideal* e promoveu concursos no intuito de realizar os sonhados filmes posados de longa-metragem.

A fisionomia da cidade, os costumes baianos, a tradição das festas populares e a transformação urbanística capturados por esses filmes só se pode saber através do que fora relatado em entrevistas – com quem viveu a época – ou pelas reportagens e notas publicadas em jornais, uma vez que a materialidade fílmica não resistiu à ação do tempo ou à ação humana. Sobre o destino do acervo da *Photo Lindemann*, Diomedes Gramacho relata que a empresa “perdera os arquivos em consequência de uma penhora e os filmes ele jogara ao mar em 1920, desesperado por conta de um incêndio no atelier à Praça da Piedade” (SILVEIRA, 1978, p. 27), possivelmente devido ao material inflamável de que eram feitas as películas.

Na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (MIRANDA e RAMOS, 2004), Alexandre Robatto Filho não aparece verbetizado, ele surge entre os nomes que compõe a temática “cinema baiano”. Após breves linhas sobre as primeiras exibições fílmicas em Salvador, passando pelas produções da *Photo Lindemann*, o texto informa que, a partir dos anos 30, a Bahia conhece novas tentativas no campo cinematográfico, já que Alexandre Robatto Filho

¹² A informação consta no artigo *Origens do Cinema Baiano*, assinado por Walter da Silveira, publicado no jornal *Estado de São Paulo*, de 09 de novembro de 1963. O texto foi reproduzido em SILVEIRA, Walter da. *O eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti, 2006.

desenvolve grande produção nas décadas seguintes, “passando de mero registro da realidade direta (...) para uma confecção documental mais ritmada (...) até que, nos anos 50, atinge uma elaboração poética mais densa” (p. 135). Para Setaro e Umberto (1992), Robatto Filho é o primeiro baiano propriamente cineasta, porque é ele quem desenvolve, durante décadas, uma “filmografia sistemática, um tipo de cinema centrado no documentário e no registro dos festejos dos eventos, dos acontecimentos que plasmam a baianidade” (p.33).

É de amplo conhecimento a obra de cineastas baianos contemporâneos ou posteriores a Robatto Filho, como Roberto Pires e Glauber Rocha, cujos trabalhos servem como marco temporal que instauram uma espécie de “antes” e “depois”. Ao falar da importância de *A Grande Feira* (1961), filme de relevo para o cinema brasileiro, escreve Paulo Emílio Sales Gomes (1981) um artigo¹³, no qual aponta que a obra surgida através da associação do produtor Rex Schindler com Roberto Pires – diretor do filme – transmitia o sentimento errôneo de criação espontânea, ou seja, sem nada que anteriormente justificasse e determinasse a presença da mesma. Nessa linha de pensamento, constatou o crítico:

Na realidade muita coisa precisou acontecer para tornar *A Grande Feira* possível. Antes de Schindler, Braga Neto já produzia e Robatto Filho realizara com mais anterioridade seus documentários marítimos que indicaram uma das direções do cinema baiano e foram ultimamente solicitados ao Brasil pelos organizadores da mostra etnográfica de Florença (GOMES, 1981, p. 428).

Nascido em Salvador, Alexandre Robatto Filho (1908 – 1981) descendia de imigrantes italianos, por parte de pai e, no lado materno, pertencia a uma família tradicional de Saubara, no Recôncavo Baiano. Casou-se com Stella Pereira Robatto, tendo como filhos Sílvio¹⁴,

¹³ GOMES, P. E. Sales. Calor da Bahia. 24 de novembro de 1962. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

¹⁴ Formou-se no curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia, onde, posteriormente, se tornou professor. Como fotógrafo, realizou importantes e reconhecidos trabalhos, assentando interesse, sobretudo, no registro da cultura popular da Bahia. Juntamente a outros fotógrafos, e com apresentação da arquiteta Lina Bo Bardi, teve fotos expostas na V Bienal de São Paulo, em 1959. Participou de diversas exposições individuais no Brasil e no exterior, além de ter atuado como arquiteto da Prefeitura de Salvador e como diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia. Desde muito jovem, acompanhou o pai nos bastidores dos

Yedda e Sônia – o primeiro seguiu os passos do pai ao atuar, para além de arquiteto, como fotógrafo e realizador de dois curtas-metragens experimentais na década de 1960 e 1970.

Apesar de ter nascido na capital baiana, passa parte da infância e adolescência no interior do Estado, onde, desde cedo, convivia com a experiência imagética, visto que seu pai, que também se chamava Alexandre Robatto, além de dentista, era fotógrafo profissional (em uma viagem a Paris adquiriu uma câmera e ao regressar à Bahia se lança no ofício):

Meu pai foi um dos pioneiros da fotografia e da cinematografia na Bahia. Era dono, inclusive, de uma casa exibidora em Alagoinhas, de sorte que eu, desde menino, vivo às voltas com estes problemas ligados a cinema e fotografia (ROBATTO FILHO *apud* FONTES, 1978).

Quando jovem, o sonho de Robatto Filho era ser químico. Guiado pelo desejo de se tornar um profissional da área e impressionado pelas alquimias das misturas, o primeiro curso de formação que fez foi o de Engenharia Químico-Industrial, na antiga Escola Politécnica. Entretanto, uma experiência malsucedida resultou na explosão de uma proveta, provocando queimaduras em seu rosto que deixaram cicatrizes para o resto da vida. Depois do acontecido, abandona o curso e opta pela Odontologia, influenciado pelo seu progenitor, formando-se em 1929.

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

Curioso e interessado pela arte em suas mais diversas manifestações, possuía em sua residência uma biblioteca com títulos da literatura portuguesa, francesa e os clássicos do Brasil – era leitor contumaz de Euclides da Cunha e sabia, de cor, longos trechos de *Os Sertões*. Fazia parte também do acervo publicações dedicadas ao cinema, como *Cinéma: un oeil ouvert sur le monde*, uma coletânea com textos de Jean Cocteau, André Bazin, René

filmes. Como legado cinematográfico, assinou a direção de dois curtas-metragens com viés experimental: *Igrejas* (1960) e *Invenções* (1970).

Clair, George Sadoul, dentre outros e o *Tratado da Realização Cinematográfica*, do russo Lev Kuleshov.

Publicou pela editora José Olympio, em 1976, o romance *Raimunda que Foi – uma estória da Bahia*¹⁵, originalmente pensado para ser o primeiro longa-metragem de ficção, mas sem obter os meios financeiros para alcançar seu objetivo, adapta o roteiro para a literatura.

Impossibilitado de realizar os inúmeros roteiros que tinha em mente, frutos de minha vivência no Recôncavo Baiano, parti para o romance que teve origem no roteiro de um filme. Deu-se o contrário: normalmente se parte do enredo de uma obra literária para o filme. *Raimunda que foi* é o oposto. Nele estudo a vida na zona fumageira, isto é, o lado não petroleiro do sudoeste baiano. Escrevi esse romance na mesma época em que Jorge Amado elaborava *Dona Flor*. Não encontrei quem o quisesse editar durante dez anos (ROBATTO FILHO *apud* FONTES, 1978).

Para divulgar a nova publicação que chegava às livrarias, a editora José Olympio lança um folheto com texto assinado por Jorge Amado. Intitulado “*Mestre Robatto Filho*”, o escritor baiano se refere à Robatto Filho como o incansável trabalhador da cultura. Segue nas palavras do autor:

Veterano das lides da cultura baiana, pioneiro da pesquisa, do disco, da fotografia, do cinema, sei lá de quantas coisas mais! Robatto Filho, nos tempos difíceis, quando ninguém ligava a mais mínima para essas coisas, foi dos poucos que não desistiram, que acreditaram na necessidade, urgência e viabilidade da criação cultural no Estado da Bahia e a ela se dedicaram (AMADO, 1976, s.p.).

Em outro trecho, discorre sobre o pioneirismo de Robatto Filho e a importância de seu trabalho com as canções populares.

Hoje os músicos, baianos ou forasteiros, pesquisam as raízes de nossa música popular, aquela aqui nascida da fusão de raças e sangue. Os mais sérios, um Caetano, um Gil, sem falar em Dorival, trabalham essa tradição, sobre ela constroem sua criação para restituí-la engrandecida ao povo de

¹⁵ Além do romance *Raimunda que foi* (1976), Robatto Filho assina os contos fantásticos do livro *O.D.A. – Organização Demo-Angelical* (1977), com serigrafias do artista plástico baiano Jamison Pedra e patrocinado pela empresa MHM Equipamentos Industriais S/A. Na vertente científica, publica pela editora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a obra *Técnica de Angulação para radiografias periapicais* (cf. *Jornal A Tarde*, 4 de agosto de 1972).

onde ela proveio. A propósito, recorde uma cena em minha casa, no Rio de Janeiro, há muitos anos. Antonio Maria, pernambucano, (...) mestre da música popular brasileira (...), explodindo em exclamações da maior admiração, ao ouvir um disco de samba de roda e cantos de capoeira, recolhidos por um pesquisador baiano: Alexandre Robatto Filho. Disco precioso, pioneiro: o pioneirismo foi condição quotidiana da árdua tarefa de Robatto (AMADO, 1976, s.p.).

A obra fonográfica citada por Jorge Amado em seu texto se trata de um trabalho produzido por Robatto Filho, quando, em parceria com o artista plástico argentino Carybé, cria o selo *Documentários da Bahia* e juntos lançam dois discos¹⁶:

O número um foi prensado com músicas de capoeira do filme *Vadição* e, agora, o número dois sairá um *long-playing* contendo cantigas de roda, sambas-de-roda e toques de candomblé. Minha vocação de pioneiro está assim reafirmada também nos discos (ROBATO FILHO *apud* ROCHA, 1958, s.p.).

Em suas artesanias restritas ao âmbito familiar, pintava quadros e fazia pequenas joias em ouro e prata. Fotógrafo antes mesmo de se tornar documentarista, dominava os processos de captura das imagens, as técnicas de revelação e também de iluminação. Por entender sobre o comportamento da luz e pela afinidade com o campo artístico, foi próximo a Martim Gonçalves, importante diretor teatral brasileiro, fundador da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), uma das primeiras escolas de teatro no Brasil ligada a uma instituição de ensino superior, contribuindo, em alguns espetáculos¹⁷.

Na década de 40, funda no Clube Baiano de Tênis um *Circuito de Cinema e Fotografia*, que precedeu as atividades de cineclubismo na Bahia¹⁸. Ilustrou cartazes publicitários que eram colocados na parte interna dos bondes, foi um dos fundadores do Yatch Clube da Bahia e o primeiro radioamador do Estado, tendo iniciado suas transmissões e

¹⁶ Segundo informações obtidas no livro comemorativo pelo centenário de nascimento do cineasta (2009, p. 66), lançado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, o músico e poeta Vinicius de Moraes ao ter contato com esses discos, solicita a liberação do uso da música *Labareda* como base para uma canção de sua autoria.

¹⁷ Em conversa com Lia Robatto, bailarina e professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que fora casada com Sílvio Robatto, ela nos contou que recorda de Robatto Filho na iluminação da peça *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, montada em 1957, por Martim Gonçalves. Setaro e Umberto (1992, p. 23) apontam atuação como iluminador, também na Escola de Teatro da UFBA, na peça *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, com direção de Antonio Patião.

¹⁸ Cf. *Notícia sobre a atividade cinematográfica de Alexandre Robatto Filho*, documento não-datado encontrado no acervo pessoal de Sônia Robatto.

recepções pelo ar no ano de 1933 após ele próprio ter construído sua aparelhagem que o possibilitou se comunicar não só através da fonia, mas, sobretudo, com telegrafia, já que dominava o Código Morse.

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

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. (ROBATTO FILHO *apud* SETARO, 1976, p. 9).

Ao longo de quase trinta anos, se envolve efetivamente com assuntos ligados ao cinema e entre registros de família, filmes de cavação e documentários elaborados, Robatto Filho produziu mais de cinquenta títulos não se restringindo apenas a Salvador, já que percorreu cidades do interior do Estado. Uma parcela significativa de seus filmes não resistiu à ação do tempo, principalmente pelos cuidados que demandam a armazenagem correta da película. Alguns títulos encontram-se desaparecidos e outros não foram possíveis de passar pelo tratamento de restauro, visto as condições avançadas de deterioração.

Escavando os rastros deixados por ações passadas e seguindo na trilha de pesquisas anteriores, sabe-se que Robatto Filho filmou a passagem pela Bahia dos presidentes Eurico Gaspar Dutra, na inauguração da refinaria de Mataripe, e Getúlio Vargas, por ocasião da descoberta do primeiro poço de petróleo explorado no Brasil – em Lobato, bairro de Salvador. De natureza mais técnica, com sua câmera acompanhou a eletrificação da Rede Ferroviária da Leste Brasileira e a construção da ponte São João registrando, desde os procedimentos primários até a inauguração (SETARO e UMBERTO, 1992, p. 27), obras que levavam meses e até anos para serem finalizadas e, segundo o documentarista, “não eram propriamente filmes de cavação, mas de documentação para fins de relatórios e prestação de contas de empresas” (ROBATTO FILHO *apud* FONTES, 1978, s.p.). Afirmou também que realizou “propagandas de prestígio” para empresas; fez um filme sobre a boate Anjo Azul, importante ponto de encontro de artistas, escritores e intelectuais entusiastas da renovação cultural vigente em

Salvador, espaço que também funcionava como uma galeria de arte; registrou a estreia do Yacht Club da Bahia; bem como vistas da Praia de Ondina, Porto da Barra e Passeio Público; a respeito das manifestações populares, documentou a Festa de Iemanjá e os agitos carnavalescos, no entanto, apenas alguns fotogramas¹⁹ desses trabalhos puderam ser salvos.



Figura 1 Cenas da festa de Iemanjá e da boate Anjo Azul, fotogramas recuperados dos filmes.

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

De resto, o documentário exige muita sobriedade, ou melhor, propriedade de expressão, aliada a uma absoluta fidelidade à tese do filme. Não chutar os assuntos, mas senti-los e traduzi-los em uma linguagem fílmica despreziosa, usando muito economicamente de uma narração nada literária. O importante é o assunto, e não a oportunidade dos realizadores, que querem fazer cinema para festival (ROBATTO FILHO *apud* ROCHA, 1958, s.p.).

Admirador do documentarista americano Robert Flaherty, Robatto Filho ressaltava o seu intuito em registrar imagens em movimento:

Eu queria que meu trabalho chegasse até os estudiosos e que os filmes não morressem em gavetas. Tive sempre a noção de que meu papel era de um cineasta explorador. A figura de Robert Flaherty que eu procurava seguir:

¹⁹ Os fotogramas recuperados foram apresentados por Setaro e Umberto (1992).

era meu interesse fotografar em movimento, registrar, colher (ROBATTO FILHO *apud* SETARO e UMBERTO, 1992, p.12).

Embora Robatto Filho tenha na figura de Flaherty sua fonte de inspiração, é notório, em seus trabalhos, a influência do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1937, durante o governo Getúlio Vargas, sob direção do antropólogo Roquette-Pinto, e que contava com a célebre participação do cineasta mineiro Humberto Mauro na linha de frente da produção. Em uma viagem para o Rio de Janeiro, Robatto Filho conhece Roquette-Pinto que, após tomar conhecimento do seu trabalho, o convida para integrar a lista dos colaboradores do Instituto (SETARO e UMBERTO, 1992, p. 21), assegurando novas possibilidades técnicas e maior agilidade na construção dos seus filmes.

A passagem para a bitola 35 milímetros foi motivada – para além dos incentivos do Instituto de Pecuária da Bahia – por esse apoio do INCE, visto que a película poderia, agora, receber o tratamento adequado e contar com a colaboração de profissionais especializados. Segundo afirmou Sílvio Robatto²⁰:

Lá [no INCE] havia o chefe do laboratório chamado Manuel Pinto Ribeiro e esse homem se tornou grande amigo de meu pai e foi ele que cuidou, gerenciou o processo de revelação desses filmes, de receber, de mandar, além do Cinema Educativo ter sido um freguês contumaz. Tudo que meu pai fazia eles compravam uma cópia, eles facilitavam o uso e ainda remuneravam por esse equipamento (ROBATTO, 2000, s.p).

Carlos Roberto de Souza (1990), quando se dedicou a pesquisar as produções realizadas pelo INCE, indica não somente que o nome de Robatto Filho aparece como um dos diretores que integraram o quadro de cineastas do órgão, mas também revela que o documentarista foi autor do texto de *Cidade de Salvador – Bahia*, filmado em 1949, com direção de Humberto Mauro²¹. A informação é ratificada pelos letreiros do filme de Mauro, que trazem o nome de Robatto Filho, e também pelo próprio realizador, ao afirmar ser ele “o responsável pela montagem e roteiro da referida obra” (ROBATTO FILHO *apud* ROCHA, 1958, s.p.).

²⁰ Em entrevista concedida à TV UFBA, no ano de 2000.

²¹ A convivência com Humberto Mauro deixa rastros na sua forma de pensar o filme, desde os temas escolhidos até a montagem das sequências. Além disso, faz uma pequena participação na ficção maureana *O Canto da Saudade* (1952).

Por conhecer desde as fases de captura à exibição, o cineasta é convidado a atuar em outros projetos, não somente aos que encabeça. Destaca Sílvio Robatto (2000) como diferencial para o ofício cinematográfico do pai o fato dele ter se interessado por todas as etapas do processo de fazer o cinema:

Da concepção, de ter a ideia, de ter o interesse, do que ele vai fazer, pegar a máquina, ser o fotógrafo, iluminar, rodar, mandar revelar. Ele chegou até tentar montar um laboratório de cinema na Bahia, (...) no fim das contas, era mais fácil levar no transporte aéreo (...) e mandar revelar no Rio, (...) do que revelar aqui. Mas, o texto ele fez. Gravava o som, fazia edição, fazia montagem, montava o negativo, sincronizava som com a imagem e o laboratório fazia apenas copiar, a parte mecânica (ROBATTO, Sílvio, 2000, s.p).

Acreditando nas possibilidades educativas geradas a partir do cinema, em abril de 1952, juntamente com o crítico Walter da Silveira, apresenta ao prefeito de Salvador, na época Osvaldo Gordilho, o *Plano de um serviço de cinema da Prefeitura Municipal do Salvador*²². Por iniciativa da Prefeitura – executada por intermédio da Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística – é formada uma Comissão de Cinema Educativo, na qual figura os nomes de Alexandre Robatto Filho como presidente e o de Walter da Silveira como relator²³.

Nas propostas apresentadas pelo documento, percebe-se que o interesse pelo povo – por esse *outro de classe* – não ficou restrito somente aos modos de fazer e pensar os filmes. Já nas considerações preliminares do plano de serviço é posto o caráter do cinema como arte e a advertência de que para educar as massas através do filme será imprescindível lhes oferecer educação em forma de divertimento²⁴. No entendimento desses homens da elite que conformavam a comissão de cinema, o povo é capaz de entender, de sentir e de amar as obras de arte, mas não se pode, de improviso, oferecer-lhe a visão dessas grandes obras, já que estão desacostumados a vê-las e a mentalidade fora deformada pela exposição aos filmes comerciais. Só aos poucos é que o público, acostumando-se às exibições planejadas pela

²² No *Acervo Walter da Silveira*, de posse da Academia Bahiana de Imprensa (ABI), consta datilografado o plano na íntegra. Os trechos aqui ressaltados, bem como sua paginação, tomam como base esse referido documento que segue anexado ao final deste trabalho.

²³ Além deles, participam, sem funções especificadas, Romulo Almeida, Luiz Monteiro e Valdemar Carias.

²⁴ Nota-se forte influência dos preceitos de Getúlio Vargas ao pensar a relação entre cinema e educação: “o cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil (...). Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola” (VARGAS *apud* SCHVARZMAN, 2004, p. 135).

comissão, poderia, então, distinguir o bom do mau filme e por fim exigiria “que somente lhe exhiba o cinema em toda a sua autenticidade de grande arte, em toda a sua legitimidade de grande espetáculo” (p.1). Antes que fossem acusados de utópicos, destinam as últimas linhas do texto preliminar para justificar o pressuposto: “não é uma idealização, vem acontecendo em outras nações, com outros povos. Por que não acontecerá com o nosso?” (p. 1).

Ao descrever, pragmaticamente, o que precisaria ser feito para que os objetivos fossem atingidos, o documento evidencia:

Pensamos que a Prefeitura deve possuir dois tipos de cinema: um que chamaremos de fixo ou central, e outro chamaremos de móvel ou descentralizado. O primeiro valeria como um ponto da concentração. O segundo representará uma série de pontos de irradiação. Enquanto o cinema fixo seria procurado pelo público, no cinema móvel este é que procuraria o público (p.2).

Tomando esse pensamento como ponto de partida do planejamento, a ideia era transformar o Teatro Guarani em um espaço que exibisse, a preços acessíveis, filmes de longa duração e de alto valor educativo e artístico. Na escolha que originaria essa programação, esses valores estariam, pois, sob a tutela de Robatto Filho e Walter da Silveira, homens que não faziam parte desse *povo* ao qual demarcavam a diferença de classe. Na outra vertente, a intenção era levar o cinema para as ruas e praças de grande afluência popular, privilegiando os bairros mais pobres, mais distantes do centro, onde não houvesse salas de espetáculos sendo, rigorosamente, gratuito. Assim, no entendimento da comissão, o Guarani seria destinado a uma minoria culta, desejosa de um alto padrão de arte, enquanto o cinema ao ar livre serviria às camadas menos capazes economicamente e intelectualmente de ingressar nos espaços de exibição cinematográfica que existiam na capital baiana.

A elaboração do *Plano de um serviço de cinema* não foi a primeira ação de uma parceria entre o documentarista e o crítico Walter da Silveira, uma vez que o início das atividades do *Clube de Cinema da Bahia* (CCB) contou com a participação de Robatto Filho. A entidade criada em maio de 1950 surgiu a partir da determinação de Silveira²⁵ e do seu intuito em projetar, com regularidade, filmes de valor artístico, conforme aponta o segundo

²⁵ Em diversos escritos, Glauber Rocha acentua a importância de Walter da Silveira na sua formação de crítico e é para ele dedicado *O Pátio* (1959), primeira produção glauberiana, conforme posto nos créditos do filme.

artigo de seu estatuto de fundação²⁶. Reconhecido por sua fundamental importância no cenário cultural de Salvador, o CCB atuou não só como espaço de informação, mas também de formação, influenciando diretamente uma nova geração de espectadores, críticos e realizadores de cinema, inclusive os cinemanovistas. Conforme indica Melo (2018), “as exposições, antecedidas pelas preleções de Walter da Silveira e seguidas dos debates que se espalhavam pelos cafés e bares do centro, figuraram como momentos luminosos” (p. 30).

Figura expressiva do meio cultural, Silveira não passou despercebido por Paulo Emílio Sales Gomes que registra sua admiração no artigo intitulado *Perfis baianos*²⁷ assegurando:

Quanto mais o conheço mais gosto dele. (...). A significação de Walter da Silveira será talvez maior do que a dos companheiros de luta cultural de outros Estados, graças ao rumo surpreendente que tomaram os acontecimentos da Bahia. Tudo que está havendo no Salvador em matéria de cinema se vincula, com efeito, às atividades críticas de Walter e ao Clube de Cinema (GOMES, 1981, p. 401 e 402).

Exibido em um projetor de 35mm, *Os Visitantes da Noite*, de Marcel Carné foi o título escolhido para a inauguração oficial do Clube, em junho de 1950. Segundo afirma Carlos Coqueijo (1970), primeiro presidente da entidade, não se conhecia filme de arte na Bahia. “Começamos em salão da Secretaria de Educação, graças a Anísio Teixeira, então secretário, e Alexandre Robatto, antigo e tenaz cineasta, que conservou aceso o ideal a vida inteira” (s.p.), cabendo a este a responsabilidade de assumir a parte técnica das projeções.

Entre os meses de abril e maio de 1951, menos de um ano decorrido de sua fundação, o CCB realiza o *Primeiro Festival de Cinema da Bahia*, 1951, com o apoio da Secretaria de Educação, via Superintendência de Difusão Cultural. De caráter competitivo apenas para os curta metragem, a programação do evento contou com participação de filmes de países diversos como da Austrália, Polônia, Itália, Holanda, Inglaterra Canadá e França. No *Panorama do Cinema Baiano*²⁸, Setaro (2011) afirma que “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

²⁶ Documento datilografado encontrado no Acervo Walter da Silveira / Associação Bahiana de Imprensa (ABI).

²⁷ Artigo originalmente publicado em 24 de março de 1962, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*.

²⁸ Originalmente publicado em 1976. A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) relança, em 2011, uma segunda edição revista e ampliada.

premiadas" (p. 31). Entre os convidados do festival estavam o cônsul e poeta Vinícius de Moraes, o cineasta Alberto Cavalcanti, e o escritor Alex Vianny. Em suas pesquisas, Gusmão (2007, p. 242) aponta que as categorias de competição foram organizadas em filmes científicos, filmes poéticos e experimentais, reportagens, documentários, filmes sobre arte, dramáticos e históricos, desenhos e bonecos. Embora sem o viés competitivo, o festival exibiu longas metragens passando por clássicos como *Nanuk, o esquimó*, de Robert Flaherty, *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer e *O Chapéu de palha da Itália*, de René Clair, além da antologia de Alberto Cavalcanti, *Filme e Realidade*²⁹, que contou com o comentário do diretor após a exibição.

Certamente a realização desse festival referenciou Walter da Silveira como uma figura importante no âmbito das discussões de cinema no país. Depois disto e da continuada atuação no Clube de Cinema na Bahia, ele conquistou um certo prestígio nacional. Começou a participar com maior frequência das discussões promovidas sobre o cinema no país. Exemplo disto, foi a sua participação juntamente com Carlos Coqueijo do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro realizado entre os dias 22 e 28 de setembro de 1952, no Rio de Janeiro, destacando-se como relator geral das resoluções do congresso. O II Congresso realizado em São Paulo, em dezembro de 1953, também contou com a presença de Walter da Silveira, desta vez, como presidente. (GUSMÃO, 2007, p. 243).

Mantido através do pagamento de mensalidade de associados, o CCB contava, já na sua inauguração, com mais de trezentos membros. O nome de Alexandre Robatto Filho figurou entre esse grupo até o mês de fevereiro de 1951, quando encaminha pedido de demissão do quadro de sócios³⁰. No entanto, a solicitação não significou rompimentos com o Clube, já que prosseguiu participando de debates críticos promovidos pela entidade, como o ocorrido em 3 julho de 1953, sobre o filme nacional *Sinha Moça*³¹.

Em texto publicado no *Jornal Diário de Notícias*, em 08 de março de 1959³², Walter da Silveira declara que o trabalho de Robatto Filho despertava nas gerações mais novas a vontade e a ideia de imitá-lo e superá-lo, enquanto o Clube de Cinema da Bahia lhes abria

²⁹ Com aproximadamente cem minutos de duração, o filme apresenta a pesquisa sobre o desenvolvimento do documentário desde a sua criação com linguagem cinematográfica, reunindo trechos de mais de cinquenta documentários, organizados de modo não cronológico. Dentre os filmes que aparecem na montagem estão segmentos dos irmãos Lumière, Sergei Eisenstein, William Dieterle, Georges Méliès, Jean Vigo, Jean Renoir, Robert Flaherty e trabalhos do próprio Cavalcanti.

³⁰ Conforme documento encontrado no Acervo Walter da Silveira / Associação Bahiana de Imprensa (ABI). Consta como anexo deste trabalho.

³¹ Cf. *Jornal A Tarde*, 3 de julho de 1953.

³² O texto foi reproduzido no livro SILVEIRA, Walter da. *O eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti, 2006.

perspectiva para saber como levar adiante os seus objetivos. Atesta ainda que a obra do documentarista se limitou ao conhecimento e a admiração de uma minoria capaz de entender sua pertinência e solidão. Discorrendo sobre aspectos históricos do cinema na Bahia, o crítico aponta:

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

Entre o Mar e o Tendal, documentário citado por Walter da Silveira, foi lançado no início dos anos 50, década que revelara os trabalhos mais artísticos e reconhecidos de Robatto Filho. Além das ações do Clube de Cinema Baiano (CCB) facilitando o acesso a filmes diferentes dos que eram exibidos no circuito convencional, importante considerar outros aspectos dentro de uma conjuntura baiana, como a convivência de Robatto Filho com artistas de cenas variadas. Entre os mais próximos estavam o escritor Jorge Amado³³, o artista plástico Carybé e o maestro Paulo Jatobá. No casarão onde morava, na Avenida Sete de Setembro, mantinha, além do consultório odontológico, uma sala de projeção de cinema.

Ele chamava nossa boate no porão e havia a convivência de muitas pessoas interessantes. Os artistas que chegavam na Bahia iam lá, estavam sempre presentes, me lembro de Lima Barreto, Leopold Senghor [escritor senegalês], Norman McLaren, o canadense [importante animador] estavam ali... E a gente ia, os filhos, eu, sobretudo, envolvidos na conversa, participando daquilo, conversando com esse pessoal (ROBATTO, Silvio. 2000, s.p.).

Embora não fosse frequentador assíduo dos espaços culturais que despontavam na época e que eram ponto de encontro de artistas – como o ateliê do artista plástico Mario Cravo

³³ No romance *Dona flor e seus dois maridos*, Jorge Amado escreveu um personagem em homenagem a Alexandre Robatto Filho, que, assim como o amigo, era cineasta.

Jr., no Porto da Barra, e a boate Anjo Azul³⁴ – Robatto Filho estava inteirado com os acontecimentos à sua volta, ainda que a diferença de idade para essa nova geração surgente existisse. Em consonância, vivia os estímulos do que era se viver na Bahia naquela época, na dualidade dos anseios de um estado que se queria moderno, mas sem abandonar o culto ao passado, às tradições. Como qualifica Jorge Amado (1951), era uma Bahia saudosista, enamorada de fórmulas passadas, mas também progressista e até violenta. “O conservador e o revolucionário coexistem no espírito da cidade, chocam-se, fundem-se, por vezes, são quase palpáveis no seu contraste” (AMADO, 1951, p. 24). Era a Bahia do Barroco, das paisagens suntuosas, dos festejos, assim como das fábricas modernas que começavam a ser implantadas e das hidrelétricas – temáticas que não passaram despercebidas das lentes de Robatto Filho.

O final dos anos de 1940 e, sobretudo, a década de 1950 foram anos importantes para a Bahia, período de interesse de estudos diversos, com trabalhos notórios já publicados e que servem de referência para esta pesquisa. Em perspectiva, observando o contexto histórico, social e político relativos à Bahia, Risério (2004) aponta que durante os primeiros cinquenta anos do século XX, o Estado praticamente não aderiu ao alcance dos fluxos econômicos, tecnológicos e simbólicos da modernização que incidiam em outras regiões do país. Nesse período, a Bahia permaneceu distante dos fenômenos da industrialização, urbanização acelerada, emergência de um proletariado industrial e de classes médias urbanas.

O século XX baiano parece partido ao meio. Até a década de 1950, a Cidade da Bahia e o seu Recôncavo permanecem compondo um espaço coeso, essencialmente tradicional. Ainda é a Bahia do saveiro, do terno branco, da vegetação exuberante, das ruas que se espreguiçam sob o sol (RISÉRIO, 2004, p. 455).

Essa sociedade arcaica, de tradições consistentes, demonstra sua força, atesta Rubim (2003), pela resistência que opõe à modernização e ao modernismo cultural, tanto no âmbito das elites “brancas” quanto naquele dos segmentos populares. À margem do progresso capitalista, “a ex-capital brasileira, decadente em um patamar socioeconômico, vive uma atmosfera de melancólica ‘boa terra’” (RUBIM, 2003, p. 95).

³⁴ Fundado pelo pintor Carlos Bastos e pelo escritor José de Souza Pedreira, no final da década de 1940, o bar se tornou reconhecido como importante ponto de encontro de intelectuais, artistas e escritores. Robatto Filho dedicou uma película ao local, mas a cópia não pode ser recuperada, restando apenas alguns fotogramas.

Embora os ventos modernos comecem a arejar a Bahia, como sugere Miguez de Oliveira (2002, p. 109), por volta dos finais da década de 1940 – com destaque para a construção de usina hidrelétrica e os campos de refinaria de petróleo impactando profundamente o Recôncavo Baiano e Salvador – é na década de 1950 que a Bahia vai ser alcançada por transformações que a empurrarão na direção de uma sociedade com características normalmente associadas ao espírito dos tempos modernos, inaugurados pelo Novecentos. A segunda metade do século XX se configura, portanto, em um período, significativo para a Bahia, demarcando o surgimento de uma conjuntura de efervescência renovadora.

Risério (1995) aponta que, nesse momento, começa a se criar um ecossistema propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores. Partindo de uma conhecida frase atribuída a Glauber Rocha, o autor afirma que: “*Derrotar a província na própria província* parece ter sido, de fato, a palavra-de-ordem geral. (...) Numa fórmula concisa, a província se pensou planetária: informações de – e para – todos os lugares” (RISÉRIO, 1995, p. 15).

Uma série de transformações marcariam, em definitivo, aspectos sociais e culturais da Bahia, nesse período compreendido entre a década de 1950 até o Golpe Militar, em 1964. Pensando a gênese do cinema baiano, Paulo Emilio Sales Gomes (1962), nada alheio a essas expressivas mudanças que ocorriam, escreve sobre esse renascimento:

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

Desse cenário³⁵, essencial destacar o trabalho de Edgar Santos, reitor-fundador da Universidade da Bahia³⁶, entre os anos de 1946 a 1961. Figura importante desse período, defendia que o poder econômico e o poder cultural convergissem para a superação do atraso

³⁵ Outra importante pesquisa que se debruça sobre essa conjuntura, é o trabalho da historiadora Maria do Socorro Silva Carvalho, resultando nos livros *Imagens de um tempo em movimento – Cinema e cultura na Bahia nos anos JK* (1999) e *A nova onda baiana* (2003).

³⁶ Foi assim denominada desde a sua fundação, em 1946, até 1950, quando passa a adotar a nomenclatura atual de Universidade Federal da Bahia (UFBA).

baiano. No âmago desse poder cultural deveria estar a universidade, se fazendo centro da agitação cultural, numa época de múltiplas iniciativas no campo da produção estético-intelectual. Durante sua gestão, foram implantadas as escola de Dança (liderada pela dançarina polonesa Yanka Rudzka); de Teatro (dirigida por Martim Gonçalves); e de Música (com a participação do importante músico alemão Hans-Joachim Koellreuter). Dentre diversas outras ações, apoia a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), idealizado pelo professor e filósofo português George Agostinho da Silva. Referência até hoje, o CEAO objetivava estreitar as relações entre os países de língua portuguesa, se dedicar aos estudos africanos e à construção da identidade brasileira. Para além dessas diretrizes, centra interesse na pesquisa dos processos culturais da Bahia, gesto que, sem dúvida, foi de significativo para as ações de documentação, valorização e divulgação das manifestações afro-baianas.

Outros nomes e ações fundamentais devem também ser lembrados como importantes deflagradores desse movimento de *renascença*:

a presença de Anísio Teixeira, secretario de Educação e Saúde do governo Octávio Mangabeira, com sua Escola Parque, com o apoio à pesquisa através de uma quase pioneira Fundação de Desenvolvimento da Ciência, com sua política de incentivo à cultura; Thales de Azevedo, um dos fundadores da investigação social moderna na Bahia, e os pesquisadores por ele trazidos de outros países para estudar a Bahia; Walter da Silveira e seu Clube de Cinema da Bahia, que atualizou cinematograficamente a cidade e permitiu uma rica e internacional cultura de cinema, essencial para o surgimento de uma cinematografia baiana na virada dos anos 50 para os 60; os Cadernos da Bahia, revista literária e de artes plásticas, que na passagem dos anos 40 para os 50 moderniza a cultura na Bahia; o retorno ao lar dos artistas plásticos Mário Cravo, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, trazendo de suas experiências no exterior um estoque de novidades que, mescladas ao universo simbólico baiano, permitiram alavancar o modernismo cultural baiano em um contexto tão resistente; a confluência de um conjunto variado de estrangeiros desgarrados e cultos, como Pierre Verger, Carybé, Lina Bo Bardi, que, encantados com a cultura local, confeccionam suas obras e reflexões e fazem os baianos atentar para uma riqueza que, muitas vezes, não parecia ter a dignidade de ser reconhecida como cultura (RUBIM, 2003, p. 97).

O aprendizado cinematográfico adquiridos na prática, ao produzir trabalhos de encomendadas por anos, de certo, foram determinantes para que Alexandre Robatto Filho imprimisse em seus filmes autorais contornos mais elaborados, tanto tecnicamente, como na

estética da abordagem dos temas. Para além disso, importante considerar toda essa efervescência cultural e a circulação de artistas e pensadores das mais variadas áreas com os quais o documentarista foi contemporâneo, sendo alguns deles, nomes bem próximos de seu convívio.

Desde Robert Flaherty e Dziga Vertov a Jean Rouch e Eduardo Coutinho, o cinema, e em particular o documentário, como suscita César Guimarães (2005), se mostra empenhado em descrever, “de maneiras variadas, não apenas os nossos modos e práticas de vida, mas também – por que não? – nosso estado de alma, dando a ver muito bem a sensibilidade de uma época” (p. 71). As vivências e atravessamentos cotidianos se tornariam, pois, os temas dos documentários mais *autoexpressivos* de Alexandre Robatto Filho, qualidade atribuída por seu filho Sílvio Robatto para designar os filmes de caráter mais autoral sobre os quais o pai empregava um cuidado estético maior e uma elaboração documental diferente frente aos trabalhos cinematográficos de encomenda que realizou.

(...) tinha toda uma tradição barroca, das igrejas e aquela coisa viva, que está no povo, suas festas, seus costumes tradicionais, suas procissões que na verdade era um elemento que convivia na sociedade com muita beleza, com muita possibilidade de expansão. Aquilo fazia parte do cotidiano de nós baianos e para uma pessoa que estava interessado em registrar numa arte como o cinema, no caso o cinema documental, ele [Alexandre Robatto Filho] tinha a visão da importância daquilo. Ele gostava... na verdade era uma coisa que fazia parte dele. Era um baiano que estava a par e ligado a tudo que se fazia na sua terra, tanto no erudito como, sobretudo, na cultura popular (ROBATTO, Sílvio, 2000, s.p.).

Do conjunto de sua obra, sobressaem os documentários autorais *Entre o Mar e o Tendal* (1953), *Xaréu* (1954), *Vadiação* (1954) e *Uma Igreja Bahiana*³⁷ (1955), filmes demarcados pelos temas que lhe eram estimados e que foram produzidos durante a década de 1950. Segundo aponta o documentarista:

³⁷ O curta-metragem é uma exaltação ao Barroco baiano expresso na igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Embora tenha sido exibido do durante a III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1955), a cópia é dada como desaparecida.

Até então, eu sempre havia trabalhado com patrocinador, mas, com *Entre o Mar e o Tendamal* produzi meu primeiro filme por conta própria (...) e, com esse mesmo material da pesca do xaréu eu montei o famigerado *Xaréu*. Depois produzi com a participação do Sílvio, Carybé e Paulo Jatobá um musical sobre o jogo da capoeira, *Vadiação*, e mais recentemente, *Uma Igreja Baiana*, que abre a série dos filmes sobre arte que pretendo fazer em futuro muito próximo (ROBATTO FILHO, 1958).

Sobre esses quatro trabalhos citados, Glauber Rocha (1958)³⁸ assegurava serem os filmes mais conhecidos de Alexandre Robatto Filho, reforçando que o reconhecimento do documentarista não se dava somente na Bahia, mas no Brasil e no além-mar. Ainda segundo Glauber, seu serviço é dos mais dignos e comprovam uma vocação legítima de cineasta, que se traduz em mais de duas décadas de luta ininterrupta pelo cinema e com o cinema. “Pode-se dizer que Robatto Filho cumpriu, até agora, um itinerário que o honra. Cinema no Brasil é um esforço supremo: 21 anos de luta é heroísmo” (ROCHA, 1958, s.p). Interessado em saber sobre as preferências de Robatto Filho, Glauber Rocha o entrevista, questionando, entre outras coisas, sobre do filme de arte e o puramente documental:

Respondo parodiando Machado de Assis, quando se referiu ao vocabulário: "o filme de arte" é o adjetivo, o documental, o substantivo do cinema. Arte pela arte é forma superada nos nossos dias, mas é gostoso lá isto é. Mas o que é mesmo importante, Glauber, é fazer fitas e só falar das que já estão prontas... (ROBATTO FILHO, *apud* ROCHA, 1958, s.p.).

Ainda que àquela altura Glauber Rocha já se destacasse com seus escritos jornalísticos, não tinha realizado seu primeiro trabalho como diretor, uma vez que o curta-metragem *O Pátio* só foi lançado em 1959, um ano após essa conversa entre os cineastas. Já Robatto Filho defendia publicamente o pensamento de que “é rodando filme que se faz cinema”³⁹.

Alegando razões de ordem prática, Robatto Filho⁴⁰, abandona a ideia de dar sequência à série pensada com assuntos pitorescos e de cunho etnológico, certamente se referindo aos

³⁸ Cf. ROCHA, Glauber. *Robatto: 21 anos de luta pelo cinema na Bahia*. Jornal da Bahia, 14 de dezembro de 1958.

³⁹ Trecho de pronunciamento lido na inauguração do Clube de Cinema do Colégio Central da Bahia, em outubro de 1953. Cf. SETARO, André; UMBERTO, José. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992, p. 57.

⁴⁰ ROCHA, Glauber. *Robatto: 21 anos de luta pelo cinema na Bahia*. Op. cit.

filmes sobre a pesca e capoeira que realizou. O interesse estaria posto para registrar, com o cinema, a imaginária, escultura e talha baiana⁴¹.

Em entrevista para o jornal *A Tarde*, do dia 07 de maio de 1978⁴², Robatto Filho conta que com o advento da nova geração, sobretudo a conhecida por *Jogralesca*⁴³, e com o avançar da idade, passou a tarefa de ativista aos jovens de ideias avançadas e que, ao contrário dele que havia adquirido instalações complexas e dispendiosas, se contentavam com apenas uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, numa referência clara à geração dos cinemanovistas.

Mesmo com o avançar da idade, as diferenças geracionais frente aos novos artistas e agitadores culturais, bem como os novos modos de se fazer e pensar cinema na Bahia, Robatto Filho, próximo de completar setenta anos, afirmara que o cinema não deixou de fazer parte de seu interesse, preocupando-se em fazer filmes compatíveis com suas limitações físicas. Entre seus últimos trabalhos, está a produção de filmes técnicos sobre cirurgia veterinária, além de ter se dedicado a fazer remontagens de trabalhos antigos, como o tratamento em super 8 monocromático de trecho do filme *Um Milhão de KWA* (1949), dando exclusividade às cenas em que mostra a cachoeira de Paulo Afonso, “para que as gerações atuais possam ter o vislumbre do esplendor e de pujança daquela queda” (ROBATTO FILHO *apud* FONTES, 1978, s.p.).

Além de exhibições na Bahia, seus filmes circularam em cineclubes⁴⁴ e em eventos cinematográficos no Brasil⁴⁵ e também no exterior, figurando como convidado no *Festival Dei Popoli - V Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Florença (1962) e na III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1955). Participou de festival em

⁴¹ Essa temática ficou expressa tanto no filme *Uma Igreja Bahiana* (1955), um dos últimos trabalhos Alexandre Robatto Filho feito em parceria com Carybé, como também em *Igrejas* (1960), dirigido por seu filho, Silvio Robatto, no qual atuou como fotógrafo e montador.

⁴² FONTES, Oleone Coelho. *Alexandre Robatto Filho, o homem de sete instrumentos*. Jornal *A Tarde*, 07 de maio de 1978.

⁴³ Em meado dos anos de 1950, nas dependências do Colégio Estadual da Bahia, ou apenas Colégio Central, como era mais conhecido, um grupo de jovens interessados em encenar a poesia lírica se reúne, originando o que ficou conhecido como *Jogralesca*, cujo núcleo era formado por Glauber Rocha, Paulo Gil, Fernando da Rocha Peres e Calasans Neto (GOMES, 1997).

⁴⁴ Folheto, de novembro de 1964, no qual consta a programação dos filmes exibidos na Sociedade Amigos da Cinemateca e Museu de Arte de São Paulo, indica a exibição de *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho, na sessão de "Filmes Brasileiros". Acervo: Walter da Silveira / Associação Bahiana de Imprensa (ABI).

⁴⁵ Pedro Lima, colunista da “*Fatos em Foco*”, da revista *O Cruzeiro*, informa que foi realizado, no Rio Grande do sul, um Festival Baiano com a exibição de quatro filmes de média metragem e curtos sobre a Bahia. Além de um filme, de autoria de Jean Manzon, uma produção de Robatto Filho, sobre as praias e a pesca do xaréu, integrou a programação do evento. Cf. LIMA, Pedro. *Fatos em Foco*. Revista *O Cruzeiro*, 1959, n 35, Ano XXXI, 13 de junho de 1959, p. 71.

Recife e com *Entre o Mar e o Tendal*, foi premiado no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado como parte das comemorações do IV Centenário de São Paulo (1954).

Na década de 1980, foi inaugurada no subsolo da Biblioteca Pública, localizada nos Barris, a sala Alexandre Robatto Filho, para exibição de filmes e vídeos, espaço que fica ao lado da sala Walter da Silveira, ambas em funcionamento até os dias atuais. Em setembro de 2015, foi implantado nas dependências da Faculdade de Odontologia, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o Ambulatório de Radiologia Professor Alexandre Robatto Filho, com o objetivo de atender às demandas de ensino e pesquisa em radiologia e também para a prestação de serviço gratuito ao povo. No Museu Afro Brasil, em São Paulo, *Vadiação* está em permanente exibição em um dos ambientes dedicados à capoeira e é também esse filme que marca a participação do documentarista no projeto “*Bahia, 100 anos de cinema*”, iniciativa da Secretaria de Cultura, através da Diretoria de Audiovisual (DIMAS) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), culminando no lançamento de uma caixa com doze DVDs, com trinta títulos de produções baianas, entre curtas e longas-metragens.

Em 2013, Sônia Robatto, filha de Alexandre Robatto Filho, em uma importante ação de difusão e preservação da memória do cinema brasileiro, foi contemplada em um edital de fomento do Governo da Bahia com a finalidade de recuperar os filmes que ainda eram possíveis e que estão sob a guarda da Cinemateca Nacional. A iniciativa originou o DVD *Filma Robatto!* contendo, além de nove filmes restaurados⁴⁶, um documentário de 26 minutos intitulado *Os filmes eu que não fiz*, com direção de Petrus Pires – filho do também cineasta baiano Roberto Pires – que a partir de entrevistas e fragmentos de imagens robattianas narra os principais fatos que marcaram a carreira do diretor.

Pensar a partir de Robatto Filho é pensar no cinema brasileiro e nos atores que ajudaram a compor uma produção cinematográfica nacional. O primeiro contato com os filmes de Alexandre Robatto Filho aconteceu durante o mestrado, cursado entre 2010 e 2012, no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade

⁴⁶ Os filmes restaurados foram: *Entre o Mar e o Tendal* (1953), *Xaréu* (1954), *Vadiação* (1954), *Desfile dos Quatro Séculos* (1949), *O Regresso de Marta Rocha* (1955), *Um Milhão de KWA* (1949), *A Marcha das Boiadas* (1949), *Ginkana em Salvador* (1952). Além dessas películas foi também recuperada *Igreja* (1960), que tem a fotografia e montagem assinada por Robatto Filho, mas a direção é do seu filho, Sílvio Robatto.

Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), em Vitória da Conquista⁴⁷. Na pesquisa que resultou em nossa dissertação, foi possível catalogar os filmes que ainda existem na sua materialidade, observando o estado de preservação das películas e das telecinagens que foram realizadas. Essa etapa proporcionou uma visão geral do acervo robattiano, tornando possível entrelaçá-lo ao contexto sociopolítico que atravessava a Bahia na época em que seus filmes foram produzidos, sendo este um ponto fundamental para o trabalho. Revelados os principais assuntos que foram registrados, as obras serviram de lastro para tornar evidente uma memória documental significativa que foi produzida sobre a Bahia, imbricada em uma teia de relações dinâmicas, entre a tradição e o moderno. Dessa forma, o objetivo da pesquisa foi notar como os registros imagéticos de Alexandre Robatto Filho repercutiam a ideia de um modo único, singular em que viviam os baianos na primeira metade do século XX, período atravessado pelos discursos e aspirações modernizantes, que não deixavam de exaltar, fortemente, os valores e os meios de vida tradicionais, idiosincrasia essa que conformou, como esclarecem alguns autores (MARIANO, 2009; MOURA, 2001; RISERIO, 1995), na construção da chamada *baianidade*.

Esmiuçando contextos e articulando os estudos e as teorias acerca da memória, os filmes de Robatto Filho compareceram no texto dissertativo como para ratificar – pelas imagens – narrativas e imaginários constituídos ao longo dos anos, sobre o *modus vivendi* baiano, posto como distinto do resto do país e dotado de características peculiares. Agora, o que se pretende com essa tese é olhar, mais de perto, para os documentários e perceber o que eles têm a nos dizer sobre os filmados e sobre as relações que se operam entre o realizador e o que ele registrou. É, também, trazer à tona a trajetória de um cineasta sobre o qual a história do cinema pouco nos diz, mas, para isso, se valendo de um aprofundamento na investigação do seu legado fílmico, tomando como ponto de observação a presença dos povos em suas imagens, sem perder no horizonte a advertência de Bernardet (2003) quando afirma que as imagens cinematográficas do povo manifestam a relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo.

Seja nos filmes dedicados aos temas mais etnográficos – como a comunidade pesqueira ou os jogadores e mestres da capoeira – como nos trabalhos de encomenda, fruto de *cavações*, que foram financiados por uma classe abastada, empresas ou pelos órgãos oficiais do Estado, o objetivo aqui, portanto, é tomar as imagens dos povos como um aspecto central

⁴⁷ A dissertação foi orientada pela Profa. Dra. Livia Diana Rocha Magalhães.

para compreender o cinema produzido pelo documentarista baiano Alexandre Robatto Filho. Ao nortear o olhar para essas presenças – que por vezes aparecem lateralizadas e em outras ganham centralidade na narrativa – buscamos compreender: como se dão essas aparições, de que modo são retratadas, quem são essas figuras e o que elas acionam nas narrativas e na filmografia do cineasta? A partir dessas imagens, quais relações se podem estabelecer com outras produções imagéticas?

Acreditamos que seus filmes colocaram em cena imagens e imaginários sobre a Bahia, mas sobretudo de seu povo, contribuindo para forjar, pelo cinema, uma espécie de pequeno inventário das figuras populares, mesmo quando o intuito primordial do filme não era retratá-los – essa é a hipótese de nossa tese. As presenças, em tela – que resplandecem ou lampejam – emanam uma potência conduzindo-nos não somente para uma mirada crítica e analítica à obra de Alexandre Robatto Filho, uma vez que a partir dessas aparições se pode por em diálogo outras obras cinematográficas e visuais.

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

Sem perder de vista esses modos de produção, importante lembrar que mesmo nesses filmes de encomenda, em que ficam evidentes traços do que Paulo Emilio Sales Gomes denominou como “ritual do poder”, não só aparecem personalidades ou feitos políticos, como também dão a ver temas populares, embora a “aproximação desses assuntos populares se dá através de *atos da elite, a reboque dela*” (BERNARDET, 1979, p. 26, grifo nosso). As imagens de Alexandre Robatto Filho – no que pese ao seu desejo pessoal ou cedendo aos interesses de outros – não passam ilesas de uma vontade salvacionista, do registro do banal e do cotidiano, dos feitos e acontecimentos políticos da época. Mesmo na câmera “a serviço do poder”, acreditamos na potência da imagem ao voltarmos o olhar para os detalhes, para os povos em aparição, num gesto de “extirpar a mercadoria de sua aparência trivial”, como nos indica Rancière (2005, p. 51), mesmo nos registros em que a centralidade da abordagem não evoca um protagonismo popular.

Conforme apontamos aqui já nas primeiras linhas deste trabalho, desde suas práticas iniciais como realizador de cinema estava posta uma vontade de olhar para uma outra

realidade, diferente da que lhe pertencia, sobretudo enquanto classe social. Até aqui, optamos por revelar os aspectos mais biográficos da vida de Robatto Filho com fito de não só apresentar dados e informações pessoais, mas evidenciar de que modo as relações pessoais estabelecidas e o contexto sócio-histórico da Bahia reverberam em seu modo de fazer e pensar o cinema.

Consumado esse primeiro procedimento aproximativo ao tema, sujeito e obra, o intuito é seguir para os próximos capítulos, mas sem perder um vínculo íntimo com os filmes. Com eles, pensaremos a noção de povo, embora a aposta não seja por uma revisão conceitual densa. Caminharemos junto a autores e imagens para estabelecer premissas que nos guiem no entendimento acerca de questões conceituais e na abordagem sobre a relação de cineastas com esse *outro de classe* (BERNARDET, 2003) ou *outro popular* (RAMOS, 2008). O capítulo seguinte, portanto, percorrerá boa parte do legado cinematográfico de Alexandre Robatto Filho buscando perceber como os povos aparecem nas imagens dos filmes de cavação e a importância desse tipo de produção para a sobrevivência dessas aparições populares.

Ao longo desta escrita, transitaremos por inúmeros filmes dirigidos pelo documentarista, embora o interesse acentuado seja nos filmes de caráter mais autoral, sendo, portanto, nosso *corpus* principal os filmes *Entre o Mar e o Tendam* (1953), *Xaréu* (1954) e *Vadiação* (1954). A escolha se deve ao fato de identificarmos nessas obras o momento em que, a partir de uma vontade deliberada do cineasta, as figuras populares alcançam o protagonismo nas cenas retratadas.

Partindo desse entendimento e atravessado por uma escrita mais ensaística – sem pretender perder o viés teórico-analítico – os capítulos posteriores foram organizados em torno de duas figuras centrais: o pescador e o capoeirista, recrutadas a partir dos filmes *Entre o Mar e o Tendam* (1953), *Xaréu* (1954) e *Vadiação* (1954). Outros filmes e diretores – bem como fotografias, desenhos e pinturas – serão solicitados para dialogar com as produções de Robatto Filho, por acreditarmos que, à medida que uma imagem convoca outra, pode-se extrair dessa justaposição e/ou fricção, formas de entendimento para além, somente, do que é mostrado na tela, como registro do momento em que a cena acontece.

A explicação sobre as escolhas metodológicas serão postas no decorrer dos capítulos. O propósito é pensar as imagens seguindo no rastro do método comparatista XAVIER (2007), SOUTO (2016), ABREU (2001) e na ideia benjaminiana de constelação. O que pretendemos é estabelecer possíveis relações, fricções imagéticas, partindo de uma obra robattiana – uma

“imagem que salta”, na noção de dialética proposta por Walter Benjamin (2007, p. 504) – a fim de entrelaçá-la a outros filmes e outras imagens, não só cinematográficas.

Embora esboçado um gesto iconográfico, que tende a organizar as imagens por temas ou tipos, a escolha metodológica não visa, primordialmente, dizer sobre originalidades, evoluções ou retrocessos, tampouco busca por esgotamentos no rastreamento de uma totalidade do que já foi produzido imagetivamente sobre o tema discutido. Ao comparar, interessa-nos pensar sobre uma *vida própria da imagem* e seu *poder de ideação*, (SAMAIN, 2012), ou seja, o potencial de suscitar pensamentos e ideias ao se associar imagens.

1 POVO/POVOS: coexistências



Figura 2 *Festa do Bonfim* (1947), fotograma do filme.

Três olhares nos atravessam nesta imagem e, se devolvemos esse olhar, somos movidos a nos indagar: quem são essas pessoas, para onde suas presenças nos conduzem? Ainda que o movimento de câmera seja rápido e os fotogramas apresentem riscos e nitidez comprometida na cópia que resistiu ao tempo, o instante registrado por Alexandre Robatto Filho para *Festa do Bonfim* (1947) não passa despercebido. Como o título já remete, o filme é dedicado a mostrar os festejos do Nosso Senhor do Bonfim, evento significativo para as relações sincréticas religiosas da Bahia e que tem sua origem no século XVIII. Com um plano aberto do Farol da Barra e ao som de “*Você já foi à Bahia?*”, de Dorival Caymmi, o filme começa, mas não demora até que a voz do narrador informe que: “*Iniciando as festas anuais, a Lavagem do Bonfim vem sendo realizada pela dedicação dos devotos mais humildes*”.

Acontecendo na quinta-feira, em meio à programação semanal da igreja católica dedicada ao santo, a *Lavagem do Bonfim* é um cortejo formado por baianas e por diversas manifestações culturais. Configura-se como o momento de maior visibilidade das homenagens ao Senhor do Bonfim, ganhando proporção tanto em relação ao número de participantes, quanto no significado religioso, especialmente entre os negros e

candomblecistas, tornando-se uma manifestação de fé importante, suplantando, por vezes, os atos católicos realizados dentro da igreja.

Para lavar o adro do templo, as baianas, mulheres vestidas à maneira africana, levam cântaros com água de cheiro (água perfumada com flores e plantas aromáticas). São acompanhadas de carroças enfeitadas e puxadas por equinos, grupos musicais e manifestações culturais (Mascarados, Bumba-meu-boi, Burrinha, etc.). Esse cortejo se realiza numa extensão de, aproximadamente, 8 km, percorrendo a Cidade Baixa de Salvador. Tem início no Largo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e término na porta da Igreja do Bonfim⁴⁸.

Nas celebrações em torno do Bonfim há, portanto, um programa esquematizado pelas autoridades eclesiásticas e um outro traçado pelo povo, como aponta Odorico Tavares (1967), que nem sempre se conciliam, mas em última análise, se confundem em suas traduções de fé e devoção pelo santo. Para além da liturgia, o povo traria, pois, a espontaneidade da fé e o ímpeto de expressar as alegrias de viver. Desse modo, os festejos profanos comportariam “todo o colorido da imaginação, do espírito criador popular (...) para mostrar que séculos não fizeram diminuir o entusiasmo do povo” (TAVARES, 1967, p. 49). Na observação perspicaz de Jorge Amado, que traduzia o mundo no lirismo de sua escrita, por ser um santo democrático, Senhor do Bonfim estava acima das divergências políticas e religiosas. Sustentando os torsos nas cabeças, as baianas se moviam “ritmicamente no trabalho de lavar a igreja. Parece um bailado e logo os cânticos negros se elevam. É uma imensa macumba, festa fetichista na igreja católica” (AMADO, 1970, p. 136).

Embora mostre ao longo do filme outros aspectos da Festa do Bonfim, Robatto Filho escolhe falar, logo na parte inicial, sobre a lavagem das escadarias, optando na montagem por outra música para que acompanhem, nas imagens, a aparição das/dos responsáveis por fazer o festejo acontecer. Neste trecho, sem a presença da narração, escutamos quase em forma de oração os versos de *Senhor do Bonfim*, cantado pelo Trio de Ouro (Herivelto Martins, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas), enquanto vemos na tela a chegada dos povos caminhando ou amontoados nas carrocerias dos caminhões enfeitados, a reza como ritual de benção e a água jogada dos potes de barro para lavar os degraus da igreja.

⁴⁸ Dossiê “Festa do Bonfim: a maior manifestação religiosa da Bahia”, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Festa%20do%20Bonfim.pdf>

Misturando-se à multidão, o cineasta vai ao encontro das pessoas, como para mostrar que os rostos, trejeitos, corpos, minúcias são marcas que asseguram um lugar no mundo para essas existências. Ostentando suas opulentas vestimentas e vistosos adereços, acompanhamos por alguns segundos a alegria das baianas que performam em requebros e também o movimento de câmera para baixo que, ao deslizar pelos detalhes da roupa, nos revela a simplicidade de pés ao chão, sem calçados.



Figura 3 Cenas de *Festa do Bomfim* (1947)

Encontramos com os três olhares da imagem anterior nessa espécie de abertura que o filme faz, mirada esta que acompanha o semblante sério do menino; a desconfiança da senhora, que de lado segura um vaso na cabeça; o esboço de sorriso da outra, que carrega flores nas mãos. Olhares que interpelam, que não se esquivam da câmera, que denunciam a presença do dispositivo. Embalados pela canção, somos apresentados a esses *mais humildes* – que em sua notória maioria são corpos negros –, tornando evidente quem é o povo que não só participa da festa, mas aquele que a torna possível. Olhando para essas imagens, parece-nos flagrante definir, então, o que chamamos de povo e quais as ideias se cruzam e se contrapõem para falar sobre indivíduo, quer seja nas suas particularidades ou como emblema.

Sobre a polissemia evocada pela palavra “povo”, Giorgio Agamben expõe as ambiguidades inerentes ao vocábulo:

Toda interpretação do significado político do termo povo deve partir do fato singular de que este, nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. *Ou seja, um mesmo termo nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe a que, de fato se não de direito, está excluído da política* (AGAMBEN, 2015, p. 35, grifo do autor).

Tudo ocorre, postula Agamben (2015), como se aquilo que chamamos de povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto *Povo* como corpo político integral, de outro, o subconjunto *povo*, como multiplicidades fragmentárias de corpos necessitados e excluídos. Dessa forma, entre esses pares categoriais – vida nua (*povo*) e existência política (*Povo*) – “o povo já traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído” (AGAMBEN, 2015, p. 36, grifo do autor).

Já no entendimento de Didi-Huberman, mesmo que tomado como um conjunto ou subconjunto, não cabe falar de “povo” como uma unidade totalizante, generalizada. “O povo” não existe porque, mesmo se pensarmos em um caso de isolamento, supõe-se um mínimo de complexidade, de impureza que representa a composição heterogênea desses povos múltiplos e diferentes que são “os vivos e os mortos, seus corpos e seus espíritos, os que pertencem ao clã e os outros, os machos e as fêmeas, os humanos e seus deuses ou bem seus animais” (2014b, p. 70). Portanto, não há um povo, mas sim povos coexistentes, embora uma expressão como “os povos” não busque pela unidade de uma essência, de uma entidade a pretexto da qual se poderia “glosar uma forma una, inteligível e verdadeira completamente distinta da sua aparência múltipla, sensível e enganadora” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 50).

Em seus estudos sobre a presença dos povos nos diversos modos de produção imagética, resultando na obra *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014a), Didi-Huberman parte de noções filosóficas previamente formuladas, incluindo as discussões trazidas por Hannah Arendt (ser e parecer) e as abordagens de Walter Benjamin (em torno da tradição dos oprimidos) para conjecturar: “uma imagem não começará a ser interessante (...) precisamente ao dar-se como uma imagem do outro?” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p.50). Na esteira desse pensamento e evocando imagens produzidas ao longo dos séculos, o autor defende que é preciso fazer com que *apareça, apesar de tudo*, uma forma singular, uma parcela de humanidade, por mais humilde que seja, no meio das ruínas ou da opressão. “Conquistar uma ‘parcela de humanidade’: disso deveria ser capaz uma obra de arte, com a condição de fazer a ‘história narrável’, com a condição, também, de produzir ‘antecipações de um falar do outro’” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 26).

Reconstituindo a história da arte no seu reconhecido ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936, Walter Benjamin recobra que a produção

artística começa com imagens a serviço da magia, ou seja, o que importa nessas imagens é a sua existência, e não que sejam vistas (os desenhos no interior das cavernas só ocasionalmente expostos aos olhos de outros homens, deveriam ser vistos pelos espíritos; o valor de culto que mantinham certas estátuas divinas somente acessíveis a sacerdotes). “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (1987, p. 173), afirma Benjamin. Assim, a exponibilidade de uma obra de arte cresceu em escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica (a exponibilidade de um busto ou um quadro, por exemplo, sobretudo por serem obras móveis, diferente das estátuas e afrescos que eram fixos). Mas como na pré-história, a preponderância do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida primeiro como instrumento mágico e só depois como obra de arte. Desse modo, a preponderância conferida a seu valor de exposição atribuiu-lhe funções novas à época, entre as quais a "artística". O filme seria para Benjamin, uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade (1987, p. 175). Ainda no que diz respeito ao cinema, “os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. Mas isso não é tudo. *Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado*” (BEMJAMIN, 1987, p. 183, grifo do autor).

Contudo, expor os povos não lhes retira uma ameaça quanto ao seu desaparecimento. Hoje, por meio dos documentários, das imagens produzidas pelas televisões e comerciais publicitários, suas presenças se tornam mais visíveis do que o foram em outras épocas e justamente porque os povos estão expostos, o desafio, conforme aponta Did-Huberman (2014a), é fazer com que não só apareçam, mas adquiram forma.

Considerando o risco de desaparecimento a que estão submetidos os povos, por estarem *subexpostos* na sombra da censura a que são sujeitos ou *sobreexpostos* nas abordagens espetacularizadas e rumações estereotipadas, como postula Did-Huberman (2014a), voltamos nosso olhar para além dos clichês e discursos tipificados que podem ser depreendidos a partir de uma mirada mais superficial ao legado robattiano, por entender que se tratam de aparições dos povos nas imagens, *apesar de tudo*.

Ainda que consideremos as formas de mediação – pensando no gesto do documentarista em registrar o outro com sua câmera – buscar a presença dos povos na obra de Alexandre Robatto Filho é garantir, em certa medida, sobrevivências, mesmo quando as produções não os tomem com protagonistas, como nos filmes de cavação. Em movimento que se quer duplo, acreditamos que ao nos determos nessa (e para além dessa) filmografia,

reivindicamos – na esteira de Benjamim – a *oportunidade de aparecer* não só para os povos filmados, como também tornar visível o trabalho de um cineasta pouco conhecido.

Quando os irmãos Auguste e Louis Lumière armam seu dispositivo e capturam os operários saindo diante do portão da fábrica, dando origem ao filme *A saída da fábrica Lumière*, projetado no dia 22 de março de 1895, em Paris, estava exposto na tela, pela primeira vez, o *povo humilde* em movimento, conforme nos lembra Didi-Huberman (2014a). Provavelmente não se tinha uma intenção manifesta em dar destaque a esse *povo humilde* – no caso, seus empregados, já que o empreendimento pertencia aos irmãos – mas ao sair da fábrica, os povos entraram em cena na era do cinematógrafo. “É como se esse ‘povo da imagem’ (os operários de Lyon) invadissem de repente a alta sociedade dos engenheiros e dos promotores industriais (os espectadores de Paris) vindos à sessão” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 148).

Recobrar essa origem, reforça Didi-Huberman, nada tem de querer fixar ponto de partida, mas porque parece profícuo pensar a partir desse marco no intuito de compreender o significado considerável de que se reveste o cinematógrafo para uma história da exposição dos povos. No final do século XIX é, com efeito, o corpo social o objeto principal deste novo atlas do mundo em movimento: “corridas de touros e concursos de bebês; manifestações políticas e procissões religiosas; azáfama cidadina, mercados de fruta e de legumes; trabalho dos estivadores, dos pescadores, dos camponeses; recreações e jogos de crianças (...) etc.” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 149). Seguindo nesse pensamento, completa o autor citando os escritos de Philippe Dujardin:

O tempo do cinematógrafo é o tempo onde o povo vem a ser figurado, seja este apreendido sob a categoria do amontoado urbano e laborioso, seja este apreendido sob a categoria política d o *quidam*, isto é, o qualquer um elevado à dignidade de sujeito de direito (DUJARDIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2014^a, p. 223).

Conforme aponta Jacques Rancière, o cinema e a fotografia retomaram um programa estético e político iniciado pela literatura e pela pintura no século XIX, ao promover *a glória do qualquer um*, na busca por passar dos grandes acontecimentos e personagens “à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir

mundos a partir de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2005, p. 47). Ao ser arrancado de sua evidência, o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro, afirma o autor, sendo possível, desse modo, fazer dele um hieróglifo, uma figura fantasmagórica. Conclui afirmando que “é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade” (RANCIÈRE, 2005, p. 51).

Olhamos para o legado robattiano buscando não apenas o que a imagem parece, em uma primeira instância, querer dar a ver. Intentando extirpar a aparência trivial, que se antecipa às vistas, e seguindo norteados – em nossa escolha analítica – pela existência dos povos, compreendemos a potência de uma imagem não somente quando o surgimento dessas figuras populares emergem como uma luz contínua, dado o protagonismo posto em seus filmes autorais, mas também quando lampejam, em aparições lateralizadas, como nos trabalhos de cavação, frutos de encomendas de uma elite burguesa.

Na lida com os filmes, o desafio que se apresenta parece ser o de fazer com que o retorno ao presente dessas imagens não se dê de modo aleatório, mas siga guiado pelo desejo de empreender, com esse gesto, um aparecer político dos povos, restituindo-lhes, de certo modo, alguma “parcela de humanidade”. Escudado no pensamento de Hannah Arendt, Didi-Huberman (2011a, p. 52) evoca quatro paradigmas sobre os quais seria possível este *aparecer político*, este aparecer dos povos, sendo eles: *rostos* – os povos não são abstrações, são feitos de corpos que falam e agem; *multiplicidades* – multidão inumerável de singularidades, movimentos, desejos, palavras, ações singulares, que nenhum conceito lograria sintetizar (por isso “os povos”, em detrimento de “o povo”); *diferenças* – já que a política diz respeito à comunidade e à reciprocidade de seres diferentes, o aparecer político é a aparição das diferenças; *intervalos* – a política nasce no espaço intermédio e constitui-se como relação (logo exterior aos homens), desse modo, pensar o espaço político como a rede de intervalos que reúnem as diferenças entre elas.

Se diversão para uns, a Festa do Bonfim é trabalho para outros. Em um segundo momento do filme, próximo ao final, escutamos o narrador dizer: *A segunda-feira do Bonfim é uma festa inteiramente carnavalesca, com muito samba, flechas de milho e muita alegria.* A partir daí, como na primeira parte, outra espécie de *clipe* aparece, em que na banda sonora, somente a música oferece o tom para acompanharmos as imagens. Assistimos, então, aos desfiles de grupos de crianças, jovens, senhoras e senhores que dançam e dividem as ruas com

os carros de passeio. Mais uma vez, Robatto Filho vai em busca desses *rostos*, como para retirá-los de uma insistente diluição nas aglomerações e fazer, pelas imagens, surgir uma *multiplicidade* de existências singulares. Sorridentes, jovens moças interagem com o cinegrafista, tocando a lente da câmera com suas longas flechas de milho. Na sequência, vemos uma baiana que timidamente não sustenta seu olhar, embora ele insista em fazer dela personagem; o vendedor de chapéu que absorto, não nota que está sendo filmado; e uma figura humana estática escondida em meio aos burros e seus caçuás. Assim, a montagem segue contrapondo as *diferenças* entre a classe dos que se divertem, e os que, à margem, fazem da ocasião um instante de trabalho.



Figura 4 Foliões e trabalhadores, em *Festa do Bonfim* (1947)

Aproximamos-nos do pensamento de Didi-Huberman (2011) ao analisar crônicas do cineasta Pier Paolo Pasolini, nessa potente escrita que nos suscita caminhos possíveis de diálogo. Atravessados por essa leitura, olhamos para essas imagens como quem assiste ao momento em que os seres humanos se tornam *vaga-lumes* – “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23, grifo do autor). Improváveis e minúsculos vaga-lumes, que no pensamento pasoliniano metaforizam “nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30), nessa obscuridade que não diz apenas sobre uma ausência

de luz – *subexposição*, mas remete, sobretudo, à possibilidade de existir para além da ofuscante claridade dos projetores dos palcos, das televisões – *sobreexposição* – das abordagens espetacularizadas e rumações estereotipadas que faz o visível sem que necessariamente nos deixe ver.

1.1 Cineastas e imagens do outro

A consolidação da nacionalidade e a incorporação do homem do interior foi tema de um longo artigo publicado no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, em novembro de 1935. O texto⁴⁹, de autoria de Victor Viana, evidencia a preocupação com uma questão nacional: o problema da reorganização do ambiente social e econômico das pessoas que vivem nas regiões recônditas do país. A elevada fatia da população com baixo poder aquisitivo e sem educação suficiente constitui uma situação, segundo o autor, que não se pode "esquecer, sem cometer um crime contra o futuro da nacionalidade, um erro político que não poderá ser reparado se não for evitado em tempo oportuno" (VIANA, 1935, p. 3). A máxima a ser considerada, portanto, aponta para a necessidade de "organizar o país para, civilizando o homem, alterar o seu padrão de vida".

Mas haveria de se notar, com preocupação, as forças que se erguem no intuito de elevar a renda dessas populações e de salvaguardar uma dita integridade territorial. No entendimento do autor, de um lado estariam as ideologias da direita, que "pregam a guerra de conquista no interior para a rehirearquizar as classes e os indivíduos no interior e para ocupar os territórios não povoados" (VIANA, 1935, p. 3). Do outro, caso os princípios sustentados pela opinião pública inglesa e norte-americana, pelos estadistas britânicos e pelas esquerdas de todos os outros países não venham a prevalecer, "os países do nosso tipo estarão ameaçados na sua existência nacional" (VIANA, 1935, p. 3).

Reconhecendo o valor de alcance e a eficácia em mostrar as diferenças postas em um país tão desigual, Victor Viana discorre sobre o importante serviço prestado pelas companhias cinematográficas nacionais, nesse contexto, sobretudo ao reproduzir cenas do interior do

⁴⁹ Buscamos o texto original deste artigo a partir de BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 35.

Brasil, uma documentação cujo valor não é compreendido, por vezes, pelo elegante público das grandes cidades:

O preparo da farinha, a extração do babaçu, a colheita de algodão e outras cenas do trabalho indígena mostram na nitidez do *screen* que a vida dos bravos patrícios que se entregam a esses misteres é, sob o ponto de vista sociológico, incontestavelmente colonial. Nos salões elegantes dos cinemas caros, ostenta-se a diferença. Homens e senhoras de vestimentas caras, lavados e perfumados, contemplam na tela os andrajos dos patrícios que são a força produtora intrínseca da nacionalidade. Diante de sua indiferença eu sinto o arrepio de Gogol de Dostoiévski, de Tolstoi, de Gorki, vendo essa diferença de hábitos, de gostos, de cultura e de aspirações entre pessoas e classes do mesmo país (VIANA, 1935, p. 3)

A presença constante desses documentários nas salas de cinema, cujas abordagens se dedicavam a temas eminentemente nacionais, foi possibilitada graças à publicação do Decreto-Lei nº 21.240 assinado pelo então presidente Getúlio Vargas, em 1932, ação que desponta como a primeira grande intervenção do Estado na produção cinematográfica do país. Através desse instrumento jurídico, os realizadores brasileiros encontraram forças que permitiram, de algum modo, enfrentar a avassaladora presença do cinema estrangeiro nas salas de cinema, conforme lembra Jean-Claude Bernardet (1979), uma vez que se tornava obrigatória a projeção de um curta-metragem nacional a cada exibição de um filme estrangeiro.

Já nos prolegômenos, o texto da lei sublinha o cinema como “um meio de diversão de que o público já não prescinde”, capaz de oferecer “largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular”, considerando o filme documentário – seja de caráter científico, histórico, artístico, literário ou industrial – como “um instrumento inigualável para a instrução do público e propaganda do país” e que permitia vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes contingentes populares e, mesmo, sobre os analfabetos.

Esse decreto – que tinha como providência nacionalizar o serviço de censura dos filmes produzidos no país – ao mesmo tempo em que assegurava a redução da tarifa alfandegária para a importação do filme virgem, negativo e positivo, por ser a “matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país”, instituiu também a redução das taxas de importação do filme estrangeiro comum, conforme dispunha em seu décimo sexto artigo. No entanto, pela obrigatoriedade da exibição do curta-metragem nacional antes das produções internacionais, sua publicação cria uma reserva de mercado para dar vazão a uma

produção local, assegurando, assim, a presença do cinema brasileiro nas telas. Como consequência, cresce o interesse de realizadores na produção desses filmes educativos⁵⁰, sejam eles originados de cavação⁵¹ ou não.

Nesse panorama do documentário brasileiro dos anos de 1930 e 1940, além do Decreto-Lei nº 21.240 é importante considerar a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em 1936 e a fundamental participação do cineasta Humberto Mauro para a consolidação do instituto. Criado pelo Ministério da Educação e Saúde, na gestão de Gustavo Capanema, sob a inspiração do antropólogo Roquette-Pinto e a partir do prisma da educação, o INCE é constituído misturando “nacionalismo e cientificismo de cores positivistas. Um discurso que reivindica a preservação e a classificação de autênticos valores da cultura nacional, em geral confundido com o universo rural” (MIRANDA; RAMOS, 2004, p. 180). Esses importantes marcos políticos direcionados ao campo cinematográfico foram consumados durante o governo de Getúlio Vargas, para quem o cinema seria o lugar de contato entre brasileiros que poderiam se conhecer, reconhecer, ver-se como povo, apesar das diferenças múltiplas, conforme aponta Sheila Schvarzman (2004).

Embora imbuído de uma ideia salvacionista da nacionalidade a partir de ações civilizatórias das populações que viviam apartadas dos grandes centros desenvolvidos do país, o artigo de Victor Viana, publicado no *Jornal do Commercio* oferece subsídios para compreendermos como a ideia de popular aparece atrelada a uma noção de brasilidade baseada na força do trabalho (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 35). Além disso, como foi citado anteriormente, ao falar dos contrastes dos trabalhadores que apareciam na tela e de quem frequentava as salas de cinema, seu relato indicia ainda como o cinema pode dar a ver uma aparição das diferenças, portanto, uma *aparição política* dos povos, seguindo no rastro do paradigma apontado por Hannah Arendt e sistematizado por Didi-Huberman (2011a).

Por mais simples, didáticos ou propagandísticos que fossem esses filmes revelavam um Brasil desconhecido, oposto à realidade de muitos que frequentavam os grandes círculos de exibição cinematográfica. É como a invasão dos operários de Lyon na alta sociedade que frequentava os cinemas, no filme dos irmãos Lumière. Sobre esse registro fundante, Didi-Huberman (2014a) lembra que ele não teria existido se não tivesse surgido na *diferença* criada

⁵⁰ Conforme indicado no Decreto-Lei nº 21.240, eram considerados educativos não só os filmes que tinham intenção de divulgar conhecimentos científicos, mas também aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolvesse em torno de motivos artísticos, revelando ao público aspetos da natureza ou da cultura.

⁵¹ Mais adiante, discorreremos sobre como eram feitas essas produções.

entre os sujeitos representados e o modo da sua exposição, ou seja, no ato próprio de se abandonar o local de trabalho. Ainda que não haja uma violência reivindicativa nesta saída, reforça o autor, já que os operários aproveitam a pausa do meio-dia para apanhar ar, enquanto o seu patrão se serve da luminosidade do sol necessária à realização técnica do filme, “a diferença está precisamente aí e a vários níveis: *trabalhadores* – fabricantes de material fotográfico –, os operários tornam-se de repente os *atores* deste primeiro filme” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 148, grifos do autor).

É a presença dos trabalhadores na tela que faz com que filmes como *Organização Suerdieck lavoura, comércio e indústria*, filmado por Alexandre Robatto Filho, em 1955, em cidades do recôncavo baiano, ganhe contornos não só estéticos – pelo que vemos surgir nos fotogramas – mas também narrativos. Embora de cunho fortemente propagandístico e encomendado pelos donos da fábrica do setor fumageiro como forma de homenagear o seu fundador, a construção do enredo é pautada nas atividades desenvolvidas pelas operárias e operários, nos procedimentos e técnicas que envolvem desde a fase do plantio do fumo até culminar nas etapas de embalagem e armazenamento, quando o produto é transportado para os portos de São Paulo e Rio de Janeiro. Seja no campo ou operando os modernos maquinários à época, a exposição da força de trabalho só é possível ser vislumbrada porque há a presença – do início ao fim – desses trabalhadores nas imagens, qualificados como ágeis, especializados, criteriosos competentes.

Setorizados e atuantes nas diferentes fases de produção, o confronto com as imagens nos permite entrever não somente o que a voz do narrador nos induz a acompanhar sobre as tarefas desempenhadas por essas mulheres e homens, mas deixam à mostra suas vestimentas e as condições adversas a que essas pessoas se expunham em seus ofícios laborais. Nas etapas de plantio, colheita, secagem, prensagem e estocagem das folhas o que se vê, predominantemente, é a presença de corpos negros envoltos em trajes simples, alguns trabalhadores sem camisas, outros com o que parecem ser pedaços de panos amarrados à cintura. As atividades se desenrolam quase sempre no contato direto com o chão ou dependentes de estruturas simples e rudimentares. Já na finalização do produto, entram em ação as *complicadas máquinas*, enfatizando o pouco contato manual advinda das modernidades tecnológicas adquiridas pela fábrica. No entanto, os tipos especiais de charuto, embora quase todos feitos mecanicamente, não prescindiam dos cuidados da mão de obra,

mas os mesmos ficavam a cargo de funcionárias em sua maioria brancas, *bem vestidas, operárias escolhidas por sua saúde e agilidade para cumprir tal serviço*, conforme salienta a banda sonora.



Figura 5 Trabalhadoras e trabalhadores, *Organização Suerdieck*, fotogramas do filme.

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

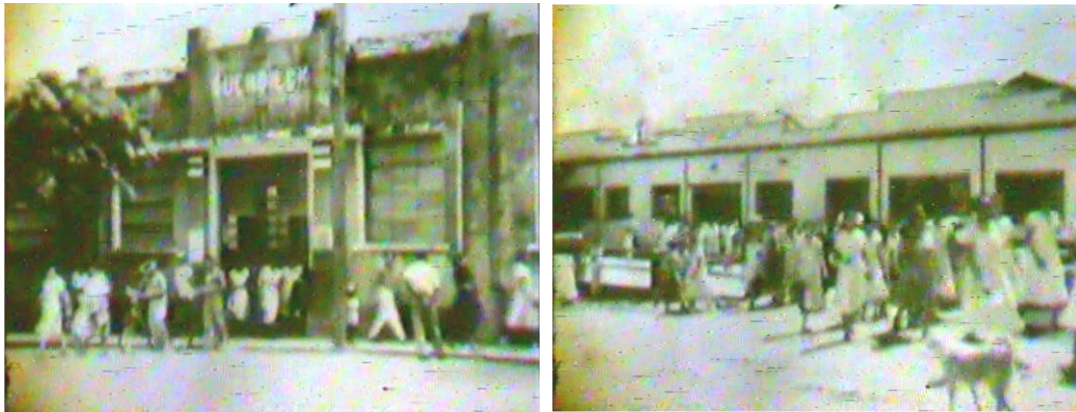


Figura 6 Saída da fábrica, *Organização Suerdieck* (1955), fotogramas do filme.

Diferentes, outros, populares, humildes ou como disse Victor Viana a *força produtora intrínseca da nacionalidade*: com o propósito de recobrir as distintas formas de manifestação da alteridade, a noção de *povo* parece abrigar ainda outros termos como "excluído, marginal, anônimo, pessoas comuns, subalternos, utilizados para denominar esse *outro* diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens" (GUIMARÃES, 2005, p. 73). É esse *qualquer*, nada signatário de grandes feitos, quase sempre pertencente à classe trabalhadora; é o que se pode chamar de "representação da *alteridade* social, espaço do *outro* que não é o *mesmo* de classe" (RAMOS, 2008, p. 206). São os vencidos, os oprimidos, no rastro do pensamento de Walter Benjamin, que propõe em sua célebre *Tese VII*⁵², considerar "escovar a história a contrapelo", ou seja, recusar a empatia pelos que venceram, romper com a concepção de uma continuidade histórica linear que privilegia, sobretudo, o ponto de vista das classes dominantes – nessa sequência de acontecimentos que marcham rumo a uma ideia de "progresso".

Embora sem deixar que se escape do horizonte o contexto sobre o qual Benjamin elabora suas Teses – permeado pelo avanço do fascismo na Europa e consolidação das forças nazistas durante a Segunda Guerra Mundial – recobrir seu pensamento acerca do conceito de história é buscar nas imagens pelas aparições desses *vencidos* que, insurgentes ou apagados da narrativa colocam em evidência no presente não somente sua existência, mas dão a ver as

⁵² Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 225. (Obras escolhidas, v. 1).

relações entre os cineastas – àquele tempo em sua maioria pertencentes às classes abastadas, dominantes – e os povos retratados. O intuito é perceber de que maneira esse tensionamento posto pela diferença de classes impacta na forma e estética fílmica. Para tanto, seguimos no rastro da advertência apontada por Jean-Claude Bernardet (2003), na abertura de seu livro seminal *Cineastas e Imagens do povo*, quando afirma que “as imagens cinematográficas do povo, não podem ser consideradas como a sua expressão e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (p. 9), relação esta que atua não apenas na temática, mas também na linguagem.

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

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

A ideologia preservacionista, nacional e cientificista professada pelo INCE não ficaria restrita somente às produções com vínculo direto ao instituto. Traço comum a muitos filmes produzidos nessa primeira metade do século XX, está um movimento de busca, recoberto por um discurso saudosista que se vê apegado aos costumes e às tradições, na tentativa de encontrar uma essência e reivindicar o que seriam os valores autênticos da cultura brasileira ao olhar para determinados modos de vida – em geral aos que remetem ao universo rural.

Arthur Omar em seu ensaio “*O antidocumentário, provisoriamente*”⁵³, discorre sobre a nostalgia inerente aos documentários, afirmando que a tristeza se apresenta sobretudo nos

⁵³ Publicado originalmente em 1978.

registros que se esforçam para chegar às raízes, no gesto de superdocumentar no objeto a permanência daquilo que é fugaz. Tomando como exemplo os filmes da *Caravana Farkas*⁵⁴, Omar afirma que a série se volta sobre o que está em vias de desaparecimento, “lamento e documento, preservação dentro do choro, ou melhor, prolongar o objeto dentro do choro que chora por esse objeto (sempre perdido)” (OMAR, 1997, p. 193), categorizando, a partir desse entendimento, que todo documentário, seria, pois, uma obra de antiquário.

Retomando as proposições desafiadoras de Arthur Omar sobre o lugar dos filmes na cultura brasileira, apresentada em seu referido ensaio, César Guimarães (2013) defende que longe de ser uma “obra de antiquário”, o documentário pode exibir não apenas as marcas do que está em vias de desaparecer, mas também o que está em devir, sem contudo conceder-lhe uma dimensão visionária ou profética.

Mal aparece na superfície da imagem esse "Brasil profundo", habitado pelas populações ribeirinhas, caboclos, migrantes nordestinos, vaqueiros, cantadores, artesãos, lavradores, já se afasta rumo a um passado inalcançável e conclama a uma nova e interminável operação de busca. Se as imagens nos aparecem apenas dessa maneira, delas desaparecem não somente a dimensão utópica (que desafia a ordem social vigente), como também sua natureza heterotópica, isto é, sua potência em alterar nosso mundo ao nos oferecer o mundo do outro (GUIMARÃES, 2013, p. 82).

Olhar para os registros instigados a notar o que se mostra para além de uma motivação salvacionista e de preservação é com Walter Benjamin sentir a “necessidade irresistível de procurar nessa imagem a *pequena centelha do acaso*, do aqui e agora, com a qual a *realidade chamuscou a imagem*” (1987, p. 94, grifo nosso). As análises fotográficas elaboradas por Benjamin nos levam a confrontar o visível e “procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (BENJAMIN, 1987, p. 94), como na foto de Karl Dauthendey, no tempo de seu noivado com aquela que protagonizaria, no futuro, um desfecho trágico de vida. Mergulhar suficientemente fundo nessas imagens é contemplar no retrato feito por David Octavius Hill, conforme descreve o autor, o recato displicente e sedutor do olhar da vendedora de peixes de New Haven, sem deixar de observar como ele preserva “algo

⁵⁴ É como ficou conhecido o conjunto de documentários realizados por um grupo de jovens cineastas, entre as décadas de 1960 e 1970, que teve como temática principal o povo que habitava o Brasil mais profundo, iniciativa do expoente fotógrafo documentarista Thomaz Farkas.

que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’” (BENJAMIN, 1987, p. 93). Para Guimarães (2013), se seguirmos a sugestões de Benjamin "veremos que, para além do seu caráter de testemunho ou de documento, aquilo que resta *das* imagens e *na* imagem excede o tempo ao qual pertence, à espera de um olhar que virá de outro tempo” (p. 81, grifo do autor).

Esses vestígios, sobras que restaram no agora do que em outrora fora retratado, indicam possibilidades para uma mirada que ultrapasse certa aparência trivial, abrindo caminhos que revelam os diferentes modos de estar no mundo.

1.2 Cinema de cavação: presença popular

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

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

Bernardet (1979) revela que nos primeiros anos do século XX, dominado pelo cinema estrangeiro, sobretudo europeu e os norte-americanos, o mercado brasileiro prescindia a presença dos filmes nacionais, ainda que apareçam vez ou outra títulos de sucesso, o que não chega a se configurar como circuitos regulares e lucrativos, tratando-se quase sempre de feitos pontuais. Até a intervenção do Estado, com o Decreto-Lei nº 21.240 de 1932, só raramente chegam às telas os filmes brasileiros. No entanto, aos produtores de fora do país não

interessavam assuntos de alcance local, criando-se, desse modo, uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Esse fenômeno ocorre devido, justamente, à cinematografia que se encontrava dominada por essa presença internacional.

Com a exibição facilitada pelas cotas de tela assegurada pela lei, os filmes que abordavam temáticas municipais – como, por exemplo, as imagens da ressaca do mar para os cariocas e santistas – ganhavam relevância para o público local. Seria de interesse para os baianos as imagens da Feira de Caxixi, registradas por Alexandre Robatto Filho, cujas tomadas predominantemente estáticas apresentam aspectos da feira que acontece, até os dias atuais, na cidade de Nazaré das Farinhas, recôncavo baiano. Logo na abertura de *Caxixi*⁵⁵, um registro não-sonoro, assistimos cenas das embarcações que chegam e se ancoram ao porto, seguidas do registro de homens que carregam enormes cestas com artefatos que serão comercializados, demarcando, narrativamente, que os objetos são advindos de outras localidades. Artesanatos feitos de barro dos mais variados tipos – desde vasos a esculturas – e a movimentação dos passantes pelo local são a tônica da filmagem simples e direta, tanto em seu trabalho de captura de imagens como nos procedimentos de montagem.



Figura 7 Carregadores e mercadorias em *Caxixi*, fotogramas do filme.

Indiscutivelmente, afirma Bernardet (1979), o que garante a produção brasileira nas primeiras décadas do século são os documentários (ou “naturais” como chamados na época) e

⁵⁵ Sem data especificada.

os cinejornais (ou atualidades) e não as obras de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores e permitem que se sustente equipamento e laboratórios.

Naturais e cinejornais abordam assuntos locais, o futebol, o carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de uma fazenda, ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar seu nome, uma figura política, alguns grandes acontecimentos políticos [...] sempre apresentados do ponto de vista de quem fica com o poder (senão a política ou o Estado Maior não autorizam a exibição) (BERNARDET, 1979, p.24).

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

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

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

Numa sucinta montagem de algumas publicações nas revistas *Para Todos* e *Cinearte*⁵⁶, recolhida por Paulo Emilio Sales Gomes (1974), percebe-se por parte de redatores de impressos da época o tom de fúria e incompreensão que rodeava as produções dos naturais e cinejornais.

“O meio sujo dos 'cavadores', piratas, ignorantes de cinema e até ladrões (...). Só os que fazem filmes posados, produções de enredo, cinema honesto e sadio, enfim, merecem auxílio, mas assim mesmo, depois de apresentarem umas tantas coisas e com as devidas fiscalizações, e não esta canalha tocadora de realejo". "Nossos operadores são como o homem do realejo: coloca aquela máquina em qualquer lugar e vai virando a manivela". (...) “É uma vergonha o Brasil com 2000 salas continuar a produzir filmes naturais. A Rússia com apenas 700 e a Itália com 2000, tem cinema” (GOMES, 1974, p. 308).

Os excertos são de autoria de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima⁵⁷, que lutavam veementemente contra a cavação, os naturais, embora tenha se tornado evidente, como reforça Gomes (1974), que a continuidade do cinema brasileiro foi assegurada fundamentalmente pelos "cavadores" e particularmente quando se dedicavam às "cavações naturais", pois quando partiam para os posados, ou seja, filmes de ficção, em geral colocavam em risco a própria estabilidade e a permanência da cinematografia nacional.

Partindo de observações levantadas por Mauro Domingues, cineasta e restaurador, Sheila Schvarzman (2004) considera que a relação⁵⁸ de Adhemar Gonzaga com Humberto Mauro “foi o primeiro grande encontro do cinema brasileiro, em que se forjaram os entendimentos e desentendimentos primordiais acerca das concepções sobre como fazer cinema no Brasil e levar o Brasil ao cinema” (SCHVARZMAN, 2004, p. 20). Com vasta

⁵⁶ Conforme afirma Paulo Emilio Sales Gomes: "*Cinearte* nasceu de *Para Todos*... Este semanário ilustrado, dirigido por Álvaro Moreyra e por Mário Behring não cuidava muito de cinema quando surgiu, em 1919. Seis meses depois, entretanto, já possuía uma rubrica especial sobre o assunto, cujo desenvolvimento foi tão intenso que em poucos anos quase tomou conta da revista. Não desejando sacrificar a atualidade literária, artística, política e mesmo esportiva, que dava à publicação uma fisionomia que se impôs, os editores julgaram chegada a hora, nos primeiros meses de 1926, de lançar uma revista dedicada exclusivamente ao cinema. O redator cinematográfico de *Para Todos*... era Mário Behring que tinha como colaborador o repórter Adhemar Gonzaga (...). Ambos serão designados para a direção, fazendo assim de *Cinearte* um harmonioso prolongamento da atividade cinematográfica de *Para Todos*..." (GOMES, 1974, p. 295).

⁵⁷ Pedro Lima era jornalista e escrevia para a revista *Cinearte*.

⁵⁸ Schvarzman (2004, p. 20) lembra que o livro de Paulo Emilio Sales Gomes *Mauro, Cataguazes e Cinearte*, de 1974, é o exercício de compreensão do encontro entre os dois e como se fundam, a partir daí, questões e dualidades inerentes ao cinema brasileiro.

produção documental e também à frente de projetos ficcionais, o mineiro Humberto Mauro realizou filmes entre os anos de 1925 e 1974, sendo reconhecido como um dos mais importantes diretores do cinema nacional. Em conjunto com Gonzaga, no contexto da *Cinédia*⁵⁹, dirige três obras, dentre elas o reconhecido *Ganga Bruta* (1933).

Registrando o país em seus diversos matizes, Mauro realizou mais de trezentos documentários durante os anos em que integrou a equipe do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Juntamente ao antropólogo Edgard Roquette-Pinto, diretor do instituto, contribui para a construção de um novo país através das imagens de cunho histórico, de exaltação das belezas naturais, dos avanços científicos e tecnológicos.

Nesse sentido, esses inúmeros filmes que procuraram abordar diferentes aspectos nacionais terminam por compor um novo inventário sobre um país que, acreditava-se, devia se conhecer para se forjar, e o cinema seria um grande aliado nessa tarefa. Mauro constrói um Brasil em imagens que vêm a se tornar, elas mesmas, matrizes do cinema brasileiro (SCHVARZMAN, 2004, p. 16).

Aliando inventividade artística com conhecimentos técnicos, Mauro reunia características que o colocam em destaque na cena cinematográfica desses primeiros anos do século XX. No início de sua carreira, ainda na cidade de Cataguases e à revelia de Adhemar Gonzaga, a quem tinha como referência, filma *Symphonia de Cataguases*, um documentário sobre a cidade encomendado pelo prefeito Lobo Filho. Segundo aponta Gomes (1974), além de não pagar a produção, Lobo Filho a vetou por considerar frívolo o título que Humberto queria dar ao filme: o *Fox-Trot da Cidade*. Foi filmando esse natural que a Phebo, produtora local que viabilizava o fazer cinematográfico de Humberto Mauro, “enveredava pela trilha mestra do cinema brasileiro” (GOMES, 1974, p. 373).

Preocupado com a opinião de Gonzaga sobre sua debandada temporária para a cavacção, o diretor escreve-lhe uma carta detalhando as escolhas artísticas e a abordagem adotadas para o enredo do filme:

⁵⁹ Idealizada por Adhemar Gonzaga, a *Cinédia* foi uma produtora de filmes fundada em 1930, no Rio de Janeiro, mantendo-se em atividade até o início dos anos de 1950.

Arranjei com Dr. Lobo Filho e vou fazer um filme de Cataguases em duas partes à la *Symphonia de Berlim*. (...) É lógico que não entrarei em detalhes filosóficos. Vou apenas seguir aquele estilo para mostrar Cata por dentro: vias de comunicação, fábricas, construções, serviços d'água, luz, telefone e telégrafo (...). No fim farei um bruto reclame da Phebo. Assim isso traz dinheiro para empresa... E assim lança-se também uma futura ramificação de trabalho na empresa. Penso que isso não é cavação ou é? Diga-me com sinceridade (MAURO *apud* SCHVARZMAN, 2004, p. 54).

Fato é que a *Cinearte* não publica uma linha a respeito desse “pecado natural” de Humberto Mauro, conforme qualifica Paulo Emilio S. Gomes (1974, p. 373). Mas apesar de todo o engajamento crítico contundente de Adhemar Gonzaga contra as cavações, a realidade é mais forte, como pontua Bernardet (1979, p. 27), ao lembrar que o próprio Gonzaga, na *Cinédia*, passa a fazer naturais e um *Cinédia Jornal*, já que tais produções ajudavam no sustento da empresa.

Como discorremos anteriormente, na Bahia, no início dos anos de mil e novecentos, havia a atuação da *Photo Lindemann*, de Diomedes Gramacho e José Dias da Costa e da *Nelima Films*, empresa pertencente a J. G. Lima e José Nelli, ambas produtoras de naturais e cinejornais, cujos títulos produzidos foram exibidos em salas de cinema dentro e fora do estado baiano. Na literatura corrente que trata dos primórdios das atividades cinematográficas na Bahia, o desejo da *Nelima* em produzir um longa-metragem de ficção não chegou a se concretizar. O filme reconhecido e louvado por críticos, historiadores e cineastas como sendo o marco inaugural desse tipo de produção fílmica na Bahia é *Redenção*, lançado em 1959, dirigido e roteirizado por Roberto Pires.

Redenção, da Iglú Filmes (...) é o único drama de longa metragem já feito por baianos. Nele, muitos equívocos foram encontrados, mas sua filmagem representa um pioneirismo magnífico. (...) *Redenção* ficará na história do cinema brasileiro como um gesto de audácia provinciana (SILVEIRA, 1978, p. 88).

Embora a importância de *Redenção* seja inquestionável para a história do cinema na Bahia, não só pelo impacto que teve à época para a imprensa e para o público local – que lotou as salas exibidoras⁶⁰ – como também por estabelecer o início de um ciclo produtivo

⁶⁰ O jornal *A Tarde*, de 11 de março de 1959, ressaltou que depois de quase três anos aguardando o lançamento de *Redenção*, “a população quase quebra o Cinema Guarani. As entradas foram alargadas para tentar conter o

cinematográfico fértil, há indícios de que a produção ficcional já tinha alcançado o estado. Em um artigo publicado pela revista *Cinearte*, nº 216, de 16 de abril de 1930, encontramos uma significativa informação. Assinado como "Do nosso correspondente na Bahia", o texto narra em detalhes o enredo do filme *Lampeão, a Fera do Nordeste*, uma produção da *Nelli Filme*, datada do mesmo ano da publicação da revista. Há referência sobre os atores, a divulgação, o interesse do público, o local da primeira exibição – foi no Cinema Olympia, na Baixa do Sapateiro, região de comércio de Salvador. Além disso, a publicação revela certa peculiaridade pelo fato de o enredo apresentar o contraste entre os feitos do bando de Lampião e o progresso da Bahia. Para isso, recorre a vistas da capital e de cidades do interior, como Ilhéus, Feira de Santana, Bom Jesus da Lapa e Juazeiro, em um estilo mais documental frente às cenas posadas.

Antes de pormenorizar os detalhes das cenas posadas, o artigo afirma que “a Bahia viu correr em seu seio a coisa mais deprimente ao Brasil até hoje apresentada na tela”, argumento que é ratificando ao longo do escrito:

Tudo filmado com a pior fotografia do mundo, sem noção alguma de arte e sem realidade. A interpretação é pavorosa! Tudo horrível. Como filme, *Lampeão* é mais prejudicial à Bahia que o próprio bandoleiro. E dizer-se que a censura deixou isto correr livremente, sem nenhum obstáculo, a não ser obrigar a porem um letreiro avisando ao público que a produção era posada! (CINEARTE, 1930, p.5).

Segundo a base de dados da Cinemateca Brasileira⁶¹, *Lampeão, a Fera do Nordeste*, foi um longa-metragem silencioso, produzido por José Nelli em 35mm, e, além de Salvador, teve exibição em São Paulo nos cinemas Roial, Colombo, São José, Cambuci, Glória e Oberdan, um ano após seu lançamento.

Nos primeiros anos da década de 1930, poucas produções baianas são encontradas, embora o Brasil vivesse momentos férteis com o advento do cinema sonoro e o surgimento da *Cinédia*, encabeçada por Adhemar Gonzaga. Rastreando os bancos de dados tanto da

empurra-empurra da população. O primeiro longa-metragem bateu o recorde de bilheteria do Cine Guarani em apenas uma semana”.

⁶¹ Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>.

Cinemateca Brasileira, como da Filmografia Baiana⁶², os títulos produzidos na Bahia nesse período são escassos. Entre os curtas-metragens estão *Alagoinhas*, *De Ilhéus à Bahia*, *A Laranja*, *Fortes Coloniais*, datados de 1935 e assinados pela companhia produtora *Brasília Filmes*⁶³.

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

Sobre a importância dos filmes de cavação para o cinema brasileiro, Bernardet (1979), numa análise que leva em conta as abordagens históricas e o viés metodológico com o qual se estuda esses acontecimentos cinematográficos, aponta que os livros de história do cinema brasileiro, com raras exceções, são em sua maioria voltados para os filmes de ficção – em uma tendência dos historiadores em aplicar ao Brasil um modelo de história elaborado para os países industrializados. Desse modo, deixam de reconhecer que não foi esse tipo de filme que sustentou a produção local. Na escolha por essa abordagem, segundo o autor, está imbuído o tradicional desprezo pelas cavações, e assim “o conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta” (p. 28). Para além do aspecto econômico, ressaltamos a importância desses registros pelo seu aspecto imagético, documental, histórico e também como espaço de aprendizado e prática cinematográfica para os realizadores da época.

Entre os temas recorrentes da produção documentária, sobretudo no período não-sonoro, estão os registros de carnaval e de festividades diversas, antecipando uma tendência que aparecerá fortemente mais tarde nos filmes ficcionais. Os esportes, não somente o futebol, também ganharam destaque, como as corridas automobilísticas, ciclismo, hipismo, regatas, além de feitos de aviadores que atravessavam oceanos (MIRANDA e RAMOS, 2004). Em 1927, a *Lux Film* acompanha a chegada a Salvador do hidroavião vindo da Guiné-Bissau,

⁶² O projeto *Filmografia Baiana: Memória Viva* é liderado pela pesquisadora Laura Bezerra, que visa ao mapeamento e catalogação do cinema produzido na Bahia de 1910 até o ano de 2010, configurando-se como um relevante banco de dados disponível *online* para consultas.

⁶³ Não encontramos, até o momento, informações concretas sobre essa empresa, mas, ao que parece, a mesma não tinha sede na Bahia e suas produções vão muito além dos limites territoriais baianos, já que *Sabará, cidade centenária*, *Do Rio a Vitória*, *Leprosário de Itanhengá*, *Termas de Poços de Caldas* – filmes de 1937 – surgem entre os títulos de autoria da *Brasília Filmes*.

pilotado pelo major português Samento de Beires, que havia acabado de realizar a primeira travessia aérea noturna do Atlântico Sul. Nos letreiros iniciais somos informados que o avião foi recebido “*festiva e entusiasticamente pela população baiana*”, embora nas imagens os povos sigam ausentes. O que se vê é a passagem do estrangeiro pelo Clube Baiano de Tênis e pelo hospital Beneficência Portuguesa, circundado pelas presenças do governador, do chefe de polícia, autoridades locais e do cônsul de Portugal.

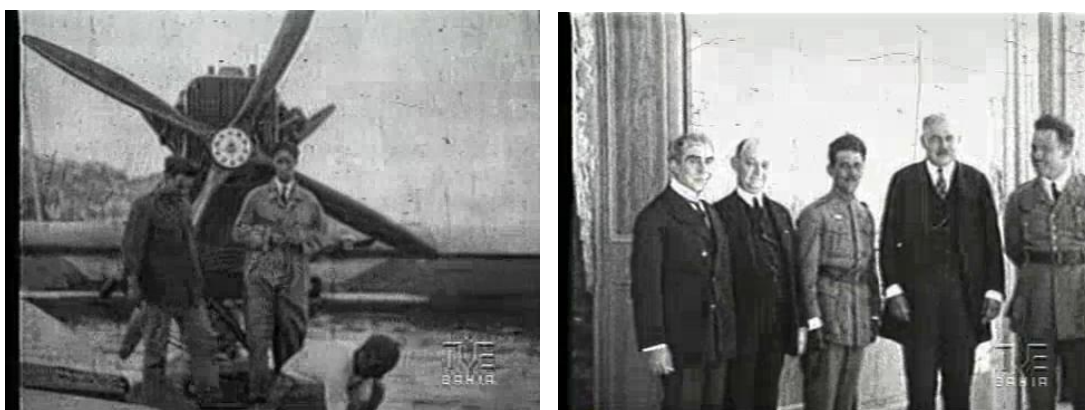


Figura 8 Chegada do Major Beires e presença de autoridades, fotogramas do filme.

O Clube Baiano de Tênis também foi cenário para Robatto Filho realizar *Festa do Hawai*⁶⁴, um registro da folia em Salvador, no qual não deixa dúvidas se tratar de uma festa da elite soteropolitana, quer seja pelos trajes dos participantes, quanto pelo requinte do ambiente e o banquete servido. Na mesma temática, *Carnaval, Garcia d'Ávila – Rancho Alegre* (1946) traz imagens de foliões interagindo com a câmera, primeiramente em um local que se assemelha a um clube e, posteriormente, no Rancho Alegre, construção provavelmente localizada numa região litorânea. É possível identificar, em meio às cenas, o Castelo de Garcia d'Ávila – localizado na Praia do Forte – em ruínas. As tomadas mais abertas mostram a praia, a Igreja Nossa Senhora da Conceição, a movimentação de mulheres e crianças, os pescadores que observam. Há variação de planos, com closes em pés e rostos. Percebe-se em *Carnaval, Garcia d'Ávila – Rancho Alegre* a tentativa de mostrar que o período não é só festivo, mas

⁶⁴ Sem data especificada.

tem seu lado sagrado – vide a igreja – podendo, também, ser um momento de descanso e lazer com a família. Além disso, o desfecho do curta-metragem, com a imagem do pôr do sol, passa a ideia de que aqueles acontecimentos fizeram parte de mais um dia de carnaval que se finda. Ambos os registros exprimem, na forma como se apresentam que o intuito era inscrever o presente partindo dos modos de lazer das mulheres e homens da elite baiana.

Na conjuntura modernizante que se via na Bahia no início dos anos de 1950, conforme discorremos anteriormente, Robatto Filho assina a direção de *Ginkana em Salvador* (1952), o registro da Prova automobilística Governador Regis Pacheco ocorrida no Parque de Ondina, na capital baiana. Logo no início é posto que *o ponto alto do surto de progresso* que se observava na cidade se expressava na existência do *magnífico Hotel da Bahia*, onde o Automóvel Club do Brasil, patrocinadora do filme, havia instalado a sede provisória da sua sucursal. Passeando pela fachada do hotel, a narração enfatiza os benefícios oferecidos aos sócios, como assistências técnicas e jurídicas oferecidas gratuitamente, socorro mecânico, instalação de um posto de lubrificação. Além disso, a prática de esportes seria estimulada pelo clube, como a competição automobilística que se veria a seguir.

Organizada aos moldes de uma gincana, os participantes da corrida – a bordo de seus possantes carros – realizaram tarefas diversas para deleite do público que acompanhava dos alambrados e arquibancadas, do qual fazia parte o governador e demais autoridades, dando ares de importância para o evento. Seguindo na montagem fílmica, a narração afirma que a corrida despertou *vivo interesse popular e social*, separando em classes os frequentadores do local. Se para a parcela *social* sobram capturas em diversos ângulos e elogios, falta aos populares a sua aparição na tela. O filme, no seu conjunto, é uma ode aos hábitos de vida da elite, detentoras de bens materiais que o faziam centro de interesse do *Automóvel Club do Brasil*.



Figura 9 Prova automobilística, em *Ginkana em Salvador* (1952), fotogramas do filme.

Embora se debruçando sobre o contexto de filmes não-sonoros, produzidos nas primeiras décadas do século XX, a análise empreendida por Eduardo Morettin (2005) nos revela perspectivas valorosas quando, no confronto com as imagens, nos deparamos com o lazer das elites. Antecedendo o minucioso exame do filme *Caça à raposa* (1913), de Antonio Campos, o autor ressalta o propósito do cinema naquele contexto em se apresentar como uma dupla vitrine do progresso nacional, quer seja pelo que ele expressa, visto a possibilidade de estar sendo produzido no país, como também pelo que fica evidente, nos fotogramas, da paisagem urbana e das instituições brasileiras. Há que se pensar como as cidades e seus eventos podem ser representados como espaços de celebração da modernidade e também como espaços em que se repercute uma clara divisão social “entre o que é objeto primeiro do olhar da câmera (teatros, hospitais e edifícios públicos identificados com o progresso e o bom gosto burguês) e aquilo que, pela sua presença, institui um elemento de tensão, ou seja, a presença de elementos populares” (MORETTIN, 2005, p. 138).

O registro de Antônio Campos trata da expedição organizada pela elite paulistana para realizar uma caça à raposa em plena capital. Segundo aponta a análise do autor, vê-se aquilo que era interdito ao olhar, sendo o filme, pois, uma abertura e um convite à participação de uma experiência vivenciada por um pequeno círculo abastado. Exibido no cinema, o registro potencializa o imaginário da população local sobre determinadas representações e práticas aristocráticas. Entendemos que, tanto nesta obra, quanto em *Ginkana em Salvador*, a intenção, ao que parece, é dar a ver modos de vida de uma burguesia “que de olho no futuro fazia questão de mostrar o seu lastro” (MORETTIN, 2005, p. 146).

Recobrando a expressão dos documentários produzidos nos primeiros anos do cinema brasileiro, sobretudo no que se revelou a partir das produções cariocas, Paulo Emílio Sales Gomes (1986) sugere a importância desses filmes como registros sócio-culturais e como matéria-prima para eventuais interpretações. Pensando a partir de eixos temáticos, o autor aponta que desde as primeiras filmagens, por volta de 1898, alguns aspectos marcavam fortemente a feitura desses documentários. Assim sendo, classifica os registros em torno da temática “berço esplêndido” (culto das belezas naturais do país) e “ritual do poder” (registros de aspectos políticos), sendo essa última categoria retomada amplamente por outros autores para pensar os filmes produzidos nessa época.

O crítico define ainda uma terceira via de análise ao se referir ao um tipo de abordagem documental diverso dos apresentados anteriormente, e de grande difusão, sendo

apontado como, possivelmente, o mais significativo. Os registros em questão não se dedicavam mais à captura de acontecimentos ou de atividades relevantes, mas de filmagens casuais, “pegando pessoas na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo jornal, olhando o mar da murada do Passeio Público ou conversando nos cafés” (GOMES, 1986, p. 327). Seriam vistas, tomadas de cenas cotidianas, flagrantes das vidas em ação capturadas pelas câmeras, principalmente nas grandes cidades brasileiras.

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

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

Se operários, camponeses, soldados, etc., aparecem, nunca será para mostrar sua vida ou seu trabalho. Será para mostrar um “bom tipo” de marinheiro. Operários: mostrando uma fábrica, em que operários não poderá deixar de estar presente e significarão o poderio do proprietário. Se se mostram operários almoçando, como num documentário patrocinado pela fábrica Votorantin, em Sorocaba, o almoço se tornará, conforme os letreiros do filme, um “espetáculo curioso” (BERNARDET, 1979, p. 26).

A pisada do cacau nas barcaças realizada por trabalhadores rurais no interior da Bahia, como parte da etapa de secagem das amêndoas, é descrita por Robatto Filho como uma *operação que lembra um balé nativo*. Enquanto a narração nos revela que o movimento com os pés separa as bagas uma das outras, vemos revezar na tela tomadas distintas que ora focalizam os rostos dos trabalhadores, ora evidenciam os pés em atividade, momento em que a trilha sonora vai aos poucos se sobrepondo à voz do narrador. A cena descrita está posta em *S/A Wildberger – exportação, importação e representações* (1955), obra considerada pelo realizador como uma “propaganda de prestígio” e que contou com edições traduzidas para o francês e inglês⁶⁵. O registro narra a história da empresa fundada por dois irmãos suíços que chegaram à Bahia em 1829 e tiveram como principal interesse comercial a produção do cacau, evidenciando, na atualidade da época, como o grupo se organizava, bem como os avanços modernos que investiam as instalações fabris visando à exportação dos subprodutos obtidos a partir do processamento do fruto. Produzido em comemoração aos 125 anos da empresa, a película foi gravada em Salvador, Ilhéus, passando por outras cidades do sul da Bahia, como Itajuípe e Canavieiras, endereços onde estavam localizadas as fazendas de cacau. Entre suas atividades, a *S/A Wildberger* incluía a produção de açúcar, por meio da Usina São João, situada no Recôncavo Baiano, já que esta matéria-prima era fundamental para dar origem ao chocolate.



Figura 10 Trabalhadores do campo, em *S/A Wildberger*, fotogramas do filme.

⁶⁵ Cf. Robatto: *21 anos de luta pelo cinema na Bahia*, Jornal da Bahia, 14 de dezembro de 1958.

Os trabalhadores surgem nas imagens à medida que acompanhamos as incursões de uma comitiva formada por empresários e pelos atuais herdeiros da empresa em visita pelo interior das fazendas e das fábricas. A câmera de Robatto Filho se porta a revelar aos espectadores o mesmo que viu esse grupo de homens burgueses, e entre essas vistas estavam os *encantos da vida primitiva*, ao descer rio abaixo de barco para transitar entre uma propriedade e outra, enquanto nas encostas aparecem as humildes residências ribeirinhas. Também evidenciam as atividades dos homens do campo, na colheita e preparo das sementes até que se tornassem apropriadas para o transporte, por navio, para a capital baiana. Ao mostrar o trabalho na lavoura da cana, a narração enfatiza a dureza do ofício lembrando que aqueles corpos em ação repetem o *gesto de muitas gerações de camponeses que escreveram com suor a mais pungente página da história açucareira do Brasil*.

Outro registro de encomenda, dessa vez patrocinado pela Fratelli Vita, fábrica de cristais e refrigerantes, *O Regresso de Marta Rocha* (1955) é um filme *dedicado a quantos não tiveram a oportunidade de ver a consagração da linda baiana que tão alto elevou o nome da mulher brasileira num concurso de âmbito universal*, conforme nos diz a cartela posta logo na abertura. Figura de forte apelo popular, o retorno de Marta Rocha levou uma multidão às ruas após ter alcançado o segundo lugar no concurso de *Miss Universo*, ocorrido nos Estados Unidos, movimento acompanhado de perto pela câmera de Alexandre Robatto Filho. O cortejo passou por importantes ruas da capital, com parada no Palácio do Governo, onde foi recebida pelo governador do estado. É pelo cinema que o brinde partilhado entre as autoridades presentes pode ser visto por uma maioria, já que apartado desse espaço privilegiado estava o povo do lado de fora a aclamar pela aparição da celebridade.

No roteiro estabelecido para esse regresso, constou uma visita às instalações da Fratelli Vita, que além de patrocinadora do filme foi investidora da candidatura da baiana ao concurso de *Miss Brasil*, tornando-a garota propaganda da empresa. A passagem pela fábrica evidencia o maquinário de que dispunha, a elaboração das peças de cristais, o *zelo e os novos cuidados de higiene com que hoje em dia são produzidos, na Bahia, e em Pernambuco os refrigerantes entregues à preferência do público*, como se ouve na narração, explicitando – ainda mais – o tom propagandístico do filme. Assim como visto em *Organização Suerdieck lavoura, comércio e indústria*, as práticas higienistas são ressaltadas no intento de agregar valor ao produto, qualificando, assim, o nome da empresa.

Os trabalhadores no desenvolvimento de suas atividades surgem de lampejo nas imagens e na dependência dessa visita da comitiva às instalações fabris. Os produtos dos *esmerados artesãos* faziam a Bahia orgulhar-se em produzir *os mais puros e belos cristais do Brasil*, conforme indica o narrador, embora para eles sejam dedicados poucos planos a mostrar seus rostos, suas presenças, seu ofício.



Figura 11 Trabalhadores em *O Regresso de Marta Rocha* (1955), fotogramas do filme.

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

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

1.3 *Mimetismos e diferenciações: povos (quase) ausentes, povos em multidões*

Embora as exhibições nos cinemas tenham, sobremaneira, contribuído para a produção brasileira em seu aspecto comercial, não é essa presença que determina o sucesso e a receptividade do público, conforme aponta Bernardet (1979, p. 70). Com relação aos modos de se situar diante desses espectadores, com os quais os cineastas não estabeleciam diálogo, e observando grande parte da produção nacional, o autor aponta duas tendências principais que se constituem como forças de polarização: o *mimetismo* e a *diferenciação nacionalista*.

O mimetismo consistiria em reproduzir no Brasil o produto importado, uma vez que o público já tinha estabelecido vínculos com o espetáculo estrangeiro, satisfazendo, assim, os gostos e expectativas demandadas pelo cinema internacional. Aproximar-se do modelo mimético denotava qualidade e somente para algumas pessoas se configurava como um problema, sendo, portando, errôneo pensar que tal atitude assumida representava sempre uma forma de cinismo, de oportunismo, uma deliberação consciente para angariar público. Bernardet ressalta que não somente o público tinha como referência o cinema estrangeiro, sobretudo o que era feito nos Estados Unidos, mas também os cineastas tinham expressivo apreço por essa cinematografia, identificando-a como o verdadeiro cinema. Desse modo, tomar como base seus sistemas narrativos, a repercussão das grandes obras e também as produções correntes, ou seja, assemelhar-se ao “cinema americano, aproximar-se dos modelos que conquistaram as plateias, não quer dizer apenas imitar o cinema norte-americano, mas simplesmente fazer cinema” (BERNARDET, 1979, p. 71).

Retomando uma obra fílmica já citada neste trabalho, *Redenção* (1959), de Roberto Pires – laureado como um marco para a produção de longa-metragem ficcional baiana –, reflete os anseios miméticos quando o intuito era fazer filmes de enredo. Freqüentador assíduo dos cinemas populares do subúrbio de Salvador, o interesse do diretor se voltava com mais afinco para os filmes americanos de espionagem e policiais. A importância de Roberto Pires despontava não apenas pelo feito de produzir a obra tomada como a pioneira do segmento cinematográfico na Bahia. O epíteto de inventor do cinema baiano, como postulou Glauber Rocha (2003)⁶⁶, não seria sem fundamento, uma vez que as experimentações técnicas empreendidas por Pires, desde a produção dos curtas-metragens, têm seu ápice na confecção

⁶⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cosac&Naify, São Paulo, 2003.

de uma lente anamórfica, similar à tecnologia *CinemaScope*⁶⁷: após meses de trabalho, chega-se a um cilindro de 16 centímetros de diâmetro equipado com um par de lentes, batizada de *IgluScope*, em homenagem à Iglu Filmes, recente produtora fundada por Pires e Oscar Santana – e com esse artefato é filmado *Redenção*⁶⁸.

A preparação do roteiro teve início em 1956 e as filmagens ocorreram nos anos seguintes, quase sempre aos finais de semana, já que tanto equipe técnica como atores trabalhavam em outras atividades. Em meio a um grupo de jovens amadores, a presença do fotógrafo Hélio Silva, que já tinha trabalhado em *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) – ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos –, despertava atenção da imprensa e transmitia confiança na produção. Inspirado na estética *noir*, *Redenção* conta a história de um psicopata estrangulador, Homem X (Fred Júnior), que busca abrigo na casa de Newton (Geraldo Del Rey) e Raul (Braga Neto). Em liberdade condicional por um assalto cometido, Raul hesita em aceitar o visitante, mas Newton decide por acolhê-lo. No decorrer da trama, o maníaco tenta matar Magnólia (Maria Caldas), namorada de Newton, mas é interrompido pelo tiro certo de Raul. Seguidas as investigações policiais e a constatação da alta periculosidade do criminoso, Raul encontra a sua redenção sendo perdoado não somente pelo assassinato, como também pelo delito que fora cometido anteriormente.

Sem muito diferir do contexto cinematográfico de outras cidades brasileiras, André Setaro (2012) afirma que Salvador vivia limitada à influência do espetáculo norte-americano que dominava o circuito exibidor. Através das atividades do Clube de Cinema da Bahia e da presença de Walter da Silveira, na década de 50, “os baianos tomam conhecimento do neorrealismo italiano, do expressionismo alemão, da escola soviética liderada por Sergei M. Eisenstein e Pudovkin e do realismo poético francês” (SETARO, 2012, p. 29), permitindo, assim, uma compreensão mais ampla do conceito de filmes de arte.

Em meio a uma geração interessada nessas novas possibilidades estéticas do cinema, Roberto Pires⁶⁹ segue na contramão e consolida a sua vontade de fazer cinema como os

⁶⁷ Criada pelo estúdio americano 20th Century Fox, em 1953, proporcionando ao cinema uma maior amplitude da imagem.

⁶⁸ Na Bahia, o filme foi sucesso absoluto merecendo uma cerimônia de gala para o seu lançamento. Com a presença de autoridades, políticos e da elite soteropolitana foi inaugurada uma placa demarcando o início da indústria cinematográfica na Bahia.

⁶⁹ O cineasta não se tornou sócio do Clube de Cinema, tendo frequentado poucas vezes as sessões.

americanos. Segundo Oscar Santana (2010)⁷⁰ o que Pires e ele queriam era fazer um cinema permanente, atingir o grande público, mas sem fazer concessões para isso. Viam os filmes de Antonioni passarem e sumirem das salas e liam que tinha dificuldades financeiras toda vez que queria filmar novamente e por isso desejavam uma produção que não fosse propriamente uma indústria, mas, pelo menos, se tornasse autossustentável.

Mesmo levando em consideração a perseverança dos jovens realizadores em produzir sem equipamento e sem muita experiência anterior, Walter da Silveira (2006) escreveu que “havendo durado três anos de trabalho, *Redenção* deveria apresentar uma exatidão técnica maior e uma desigualdade formal menor” (p. 74). As incertezas e críticas quanto a *Redenção* acompanharam o filme durante a sua feitura e depois do seu lançamento.

Glauber Rocha, antes de se tornar um cineasta mundialmente conhecido, exerceu o papel de crítico de cinema, sobretudo entre os anos de 1956 e 1963, escrevendo para jornais e revistas da Bahia e do Rio de Janeiro. Quando soube de *Redenção* não deixou que suas impressões ficassem apenas no plano pessoal, utilizando o espaço midiático de que dispunha para expor suas desconfianças sobre um longa-metragem de ficção produzido na Bahia⁷¹. Mas a aproximação com Roberto Pires não demorou a acontecer. Glauber, que até então não tinha tido nenhuma experiência prática no cinema, acompanhou as gravações de algumas cenas do filme, podendo ver de perto o trabalho da equipe e entender, com mais precisão, os detalhes técnicos envolvidos numa produção cinematográfica.

Nos jornais, sobretudo da Bahia, Glauber relatava detalhes da filmagem e passou a escrever com entusiasmo, mesmo sabendo das limitações técnicas e artísticas do filme.

Eu posso não confiar em *Redenção* como uma obra-prima do cinema. (...) Mas acredito na integridade do filme. Sei que o seu argumento peca, às vezes, mas a sua linguagem de cinema não é primária. Sei que é vivo, movimentado, tem ritmo, tem cara de cinema mesmo. (...) Por isso o público que me prestigia lendo essa coluna, a esse público que confia no que eu digo sobre cinema, a esse público faço meu primeiro pedido. É um favor: prestigiem *Redenção* (ROCHA, 1958).

⁷⁰ Entrevista publicada na Revista Cine Cachoeira, Ano I, N 1, 2010, disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2010/12/sonhando-com-oscar/>

⁷¹ Antes de defender *Redenção*, Glauber escreveu artigos colocando em xeque a qualidade do que poderia resultar das pretensões cinematográficas de Roberto Pires.

A parceria de Glauber Rocha e Roberto Pires se estende para outras importantes produções cinematográficas – como *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962) – e será determinante não só para a mudança estético-política vista nos trabalhos seguintes dirigidos por Pires, como apontam também para o desenvolvimento do período que ficou conhecido como Ciclo Baiano de Cinema. Além disso, foi com sobras de películas doadas por Pires que Glauber realizou seu primeiro filme, o curta-metragem experimental⁷² *O Pátio* (1959).

O desejo mimetizante de *Redenção* se refletia na linguagem clássica adotada para contar a história de suspense, mas também pode ser notado no figurino (por vezes pouco condizente com o clima praiano e o sol escaldante de Salvador) e na adoção de comportamentos e símbolos difundidos pela indústria cultural americana no pós-guerra, seja em forma dos anúncios publicitários ou mesmo no consumo de refrigerantes pelos personagens da trama.



Figura 22 *Cenas de Redenção*, fotogramas do filme.

⁷² Também de caráter experimental, Glauber Rocha filma no mesmo ano *Cruz na Praça*.

Conforme nos indica Bernardet (1979), o resultado da dependência estética dos cinemas industrializados, imitado em suas formas dramáticas e plásticas, é que realizadores partidários desse modo de produção acabam por fazer filmes cuja ambientação e temática são brasileiras, no entanto, por não haver “linguagem para indagá-las, acabam por se transformar num simples pano de fundo, numa cor local” (BERNARDET, 1979, p. 77). Nas palavras de Walter da Silveira, em sua análise sobre *Redenção*, afora o fato de o filme ter sido produzido “com capitais baiano, escrito e dirigido por um baiano, interpretado por baianos, a presença da Bahia é uma simples presença de paisagem” (SILVEIRA, 2006, p. 77).

A premissa apontada por Bernardet (1979) pode ser observada, também, ao recobramos, por exemplo, *Aitaré da Praia* (1926), emblemático filme do expoente Ciclo do Recife, dirigido por Gentil Roiz, uma *super produção* da Aurora Film – primeira e mais importante produtora do Ciclo. Conforme indica o letreiro inicial, trata-se de *um trabalho genuinamente nacional, talhado nos costumes dos nossos heróis jangadeiros, dos verdadeiros filhos do esquecido Nordeste*. O drama que se passa no litoral pernambucano conta a história de amor entre o pescador Aitaré e Cora, uma jovem moradora do lugarejo praiano. Para que os dois fiquem juntos e o final feliz aconteça, cumpre-se uma verdadeira jornada por parte dos protagonistas, envolvendo intrigas, separações e salvamentos.

Na narrativa, fica patente a diferença entre os modos de vida da alta sociedade industrial e do cotidiano do qual faziam parte os moradores daquela pequena aldeia pesqueira, apartados dos avanços modernos presentes nas cidades. Embora a evidência dessas duas realidades contrastadas seja revelada pelo filme, aos *heróis jangadeiros*, mencionados na abertura, pouco se delega atenção e não há empenho em figurar o real ainda que o filme seja uma ficção. O meio, a vida dos pescadores e seus costumes são postos em cena sem problematização, operando mais como simulação dessas existências e como pano de fundo, como disse Bernardet (1979), para que a história se desenrolasse. A apresentação dos personagens, alguns inclusive utilizando-se do *blackface*, e os gestuais exagerados nas atuações recuperam características típicas do cinema silencioso internacional, com estética e enredos próximos aos filmes dos cineastas Ernst Lubitsch e D. W. Griffith.



Figura 13 Personagens caracterizados e uso de *blackface*, em *Aitaré da Praia*, fotogramas do filme.

Assim como em *Aitaré da Praia*, a questão dos povos litorâneos e as locações escolhidas para as filmagens de *Caiçara* (1950), o primeiro drama de longa-metragem da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, funcionam mais como uma ambientação para uma trama que, a rigor, poderia se passar em outros lugares⁷³. Com produção de Alberto Cavalcanti e direção de Adolfo Celi, a obra em sua abertura, além do título e da ficha técnica, apresenta letreiro simulando um glossário no qual se pode ler que o significado do nome que dá título ao filme é de origem Tupi e a despeito de ser uma expressão corrente de norte a sul do país, variando suas significações, em São Paulo quer dizer “homem da beira mar, praiano”. Posto dessa forma, logo no início da montagem, esse artifício denota uma espécie de sugestão documental, ou seja, suscita a ideia de que vamos assistir a um filme sobre os caiçaras e seus modos de vida. No entanto, as sequências que sucedem dão a ver as negociações entre a direção do orfanato e o pretendente que desposará a jovem moça órfã, esta sim, protagonista do enredo.

O postulante a esposa, aliás, é o dono do estaleiro e também não se enquadra propriamente como caiçara, característica percebida com relação a grande parte daqueles que estão no foco central do filme, inclusive o marinheiro – com fortes traços do arquétipo apresentado nos filmes americanos – que aparece como o personagem que irá salvar a protagonista tanto das agruras de seu relacionamento matrimonial, como da hostilidade dos moradores da ilha. Os caiçaras propriamente ditos surgem em segundo plano na narrativa e

⁷³ Os escritos aqui apresentados sobre os filmes *Caiçara* e *Aitaré da Praia*, bem como a discussão sobre o *mimetismo* e a *diferenciação nacionalista* foram fortemente influenciados pela oficina “*A experiência popular nos filmes: breve percurso pelo cinema brasileiro*”, ministrada pela professora e pesquisadora Cláudia Mesquita, durante a 9ª Mostra CineBH, ocorrida em outubro de 2015, em Belo Horizonte – MG.

como habitantes locais – como povo – ocupam o lugar de observadores maledicentes que se põem a comentar o infortúnio da mocinha, destrutada pelo marido bêbado e cobiçada pelo sócio obcecado por sua beleza.

Grosso modo, a produção da Vera Cruz foi catalisadora de relevantes debates promovidos por cineastas e críticos funcionando como uma espécie de antítese para as ideias que circundavam o cinema brasileiro daquela época⁷⁴. Nelson Pereira dos Santos (1951), uma das vozes críticas mais importantes do período, escreve um artigo para a *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*, publicação ligada ao Partido Comunista, no qual condena duramente a visão negativa do brasileiro apresentada em *Caiçara*. Ele critica a ausência de algum tipo de problematização da estrutura social e das relações de trabalho. Partindo de um ponto de vista nacional e realista, Santos afirma que, embora a propaganda procurasse fazer crer, o que se via nas telas não era cinema brasileiro e em tom de manifesto, assegura suas convicções:

Cinema brasileiro será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações, de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo atraso e a toda a exploração, impostas pelas forças da reação. Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições. (SANTOS, 1951, p. 45).

No entendimento do autor e cineasta, a despeito do uso de um título sugestivo, prenúncio de uma obra satisfatoriamente nacional, *Caiçara* era a negação do que seria cinema brasileiro, posto que as figuras brasileiras são retratadas de modo depravado ou humilhante – como preguiçosos, tarados, mexeriqueiros – enquanto o estrangeiro é que parece dar o ar de

⁷⁴ Importante lembrar que os debates e inquietações sobre o cinema brasileiro, postas com mais veemência a partir dos anos de 1950 serão cruciais para a emergência de uma produção independente e crítica, como se pode ver, por exemplo, nos trabalhos de Nelson Pereira dos Santos.

dignidade ao filme. Ainda que se note a forte influência dos preceitos do neorealismo italiano, o filme teria deixado de lado a mais positiva contribuição dessa escola, ou seja, o conteúdo humano de suas figuras e das respectivas ações. Humanizar no sentido de investir as personagens de força e vigor, não bastando, portanto, somente apresentá-las em seu próprio meio, uma vez que o verdadeiro realismo não estaria apenas na forma, mas antes de tudo no assunto e no seu tratamento. Ao enfatizar os aspectos depreciativos dos povos litorâneos, os brasileiros daquela região aparecem não como trabalhadores, mas como indolentes e imorais, enquanto seus costumes e festas “constituíram o recurso do curioso e do anedótico para alinhar o conteúdo-mestre de *Caiçara: um caso de amor*” (SANTOS, 1951, p. 45).

Nota-se tanto na citada produção pernambucana como no filme da Vera Cruz a ausência de uma real experiência popular. As manifestações culturais aparecem de modo acessório, e dessa forma, o que poderia insurgir com potência é mostrado com pouca força expressiva, sem ocupar um papel determinante naquilo que se conta. Parece-nos sintomático, pois, a película se chamar *Caiçara*, um tipo brasileiro, filmado numa localidade brasileira, mostrando costumes tipicamente caiçaras, mas tudo isso ter uma presença lateral, secundária. Apesar de existir no filme o desejo de se apresentar aspectos da realidade brasileira, aquilo que só poderia ser filmado por nós, o que resulta da montagem espelha o imaginário do cineasta alimentado pelo cinema estrangeiro, e desse modo, as características são muito mais miméticas do que talvez o título sugerisse.

Essa vontade em exhibir ao público justamente aquilo que o filme estrangeiro não pode apresentar é o que Bernardet (1979) categoriza como *diferenciação nacionalista*, posta como antagônica ao *mimetismo*. As “coisas nossas” foram entendidas na época do cinema não-sonoro, com seus prolongamentos para os anos seguintes, como um olhar grandioso para a natureza ou para os modos de vida provincianos, entendimento próximo à denominação de *berço esplêndido*, balizada por Paulo Emilio Sales Gomes (1986), aqui apresentada anteriormente. Esta atitude, em geral, estava ligada ao nacionalismo dos cineastas, que buscavam este mesmo apelo junto ao público: “venham ver os sertões, os tatus, os índios, os jacarés, as cachoeiras” (BERNARDET, 1979, p. 72) e, por isso, os costumes apresentados como tipicamente brasileiros, principalmente, são os vividos no interior. A valorização da vida de província representa, para o autor, não apenas uma reação ao *mimetismo*, mas também ao avanço do capitalismo nas cidades e com ele essas novas formas de vida, mais agitadas e

menos personalizadas. A grandiosidade, a suntuosidade da natureza nacional intocada seria, pois, também uma resposta para a industrialização – que não seria brasileira.

Entretanto, por vezes essa natureza grandiosa parece funcionar de modo ambíguo, ressalta Bernardet (1979), ao se apresentar simultaneamente como resposta à industrialização e também como potencialidade de industrialização. É um país selvagem, e ao mesmo tempo, o país do futuro, por isso, sublinha o autor, a importância das “tão filmadas cachoeiras, pois são o mesmo tempo o espetáculo esplendoroso da natureza intocada e promessa de energia” (BERNARDET, 1979, p. 72).

Acompanhado de trilha sonora marcante, a primeira parte de *Um milhão de KVA*⁷⁵ – obra realizada por Alexandre Robatto Filho a partir de encomenda da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF) – dedica-se, reiteradamente, a mostrar a volúpia das águas da cachoeira de Paulo Afonso. O intuito, como reforça a narração, é fazer com que o espectador sinta, *em plenitude*, a força das cascatas, *o esbajamento da riqueza fabulosa que se escoia pelas barrancas do rio*.

Apoiado em argumentos históricos em retrospecto, o filme ressalta as outras tentativas ocorridas, desde o tempo do Brasil Império, que objetivaram explorar a potência hidráulica da cachoeira, embora nenhuma ação tenha seguido efetivamente para o desempenho de atividades construtivas, que só logrou êxito com a implantação da CHESF, por iniciativa do Ministério da Agricultura. Assim sendo, o propósito do registro teve como mote central notabilizar a fundação da companhia hidrelétrica e os impactos positivos gerados a partir de sua existência para aquela localidade recôndita encravada no sertão da Bahia, ideia corroborada desde a cartela inicial do filme, na qual se pode ler: “*O homem fez talvez o deserto. Mas pode extingui-lo ainda corrigindo o passado. E a tarefa não é insuperável*”, citação direta de um trecho de *Os Sertões*, obra literária de Euclides da Cunha.

Como acontece em quase toda produção de Alexandre Robatto Filho, o filme se constrói aos moldes do que se convencionou nominar como documentário clássico, modelo no qual, segundo aponta Ramos (2008), predomina a locução fora-de-campo – a *voz over* ou a *voz de Deus* – que “possui saber sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades

⁷⁵ Tanto em Setaro e Umberto (1992), como no banco de dados da Cinemateca Brasileira, o ano de realização deste filme consta como 1949. Contudo, um dos trechos postos na montagem revela que “a fotografia dá conta do adiantamento das obras, em meados do ano de 1951”, enquanto vemos figurar na tela cenas de onde está instalada a usina. As cartelas iniciais e finais não apresentam qualquer informação sobre data.

grandiloquentes” (RAMOS, 2008, p. 23). Os fatos que cercam a instalação da CHESF são evidenciados, sem deixar de abordar a importância do tempo presente, já que a cidade Paulo Afonso cresce em decorrência desse empreendimento. As imagens panorâmicas mostram a cidade exaltando sua origem, quando “*surgiu no deserto, brotou da caatinga com a força e a beleza das plantas novas*”.

Entre as primeiras vistas do local, destaca-se a entrada da vila operária, embora na imagem quem adentra o espaço é um trabalhador tangendo caprinos, remetendo-nos às atividades agropastoris. Os grandes planos gerais utilizados como pano de fundo para ilustrar a narração que enfatiza *o padrão de vida e o elevado moral de que está a população possuída*, tornam evidentes uma cidade quase fantasmagórica, repleta de vazios, marcada pela ausência humana. Poucas são as aparições dos moradores ou mesmo dos *homens de trabalho* que a locução menciona.

A modernidade se revela pela presença de mercado, igreja, hospital, clubes e banco. Além disso, ficamos sabendo que um restaurante popular fornece bandejas aos operários e funcionários por um preço ínfimo e proporcional aos seus vencimentos, mas nas imagens somente são mostradas as edificações – os trabalhadores seguem ausentes. Em outro trecho, em tom exclamativo, a informação é de que há na cidade um curioso sistema de transporte urbano: “*não se assustem: o serviço de ônibus é gratuito em Paulo Afonso!*”. Neste momento é interessante perceber no plano imagético não apenas a falta dos veículos coletivos, como também notar a tomada posta na montagem: nela vemos a figura de um homem, que a pé se locomove em meio à paisagem, fomentando a dissonância entre o visto e o narrado.



Figura 14 Entrada da vila operária e ausência do transporte público em *Um Milhão de KVA*, fotogramas do filme.

Ao longo do documentário, são reveladas particularidades geográficas e técnicas sobre a operação da usina, ora ilustradas com imagens dos maquinários em atividade, ora recobertas por desenhos animados em forma de cartelas, a indicar o funcionamento dos tubos e mecanismos da engenharia, por exemplo. No desfecho do filme, é retomada a exaltação à grandiosidade da natureza, e novamente vemos em sequência as cachoeiras com seus expressivos volumes de água que, segundo enfatiza a narração, parecem *cantar, na alegria vibrante das corredeiras, o hino de glória ao patriotismo dos homens que estão recuperando o Nordeste*.

Além de acentuar o patriotismo pela negação do que vinha de fora e de tornar evidentes os aspectos pitorescos, tão distintos em um país de dimensões continentais, as diversas fitas produzidas à época serviam-se fortemente de tons propagandístico sobre o que somos e o que poderíamos vir a ser. Empenhado em mostrar as singularidades que tornariam a Bahia um lugar diferente dos demais estados federativos, Alexandre Robatto Filho concebe *Bahia Pitoresca*, obra datada de 1942.

Importante notar a semelhança do nome deste filme com *Brasil Pitoresco*, de autoria do escritor e folclorista Cornélio Pires, no ano de 1926, no qual se apresentaram imagens resultantes de uma viagem feita pelo documentarista de São Paulo a Pernambuco. A intenção do registro não estava restrita apenas a traços das belezas naturais e arquitetônicas de cada lugar, mas o foco se traduzia, sobretudo, nos costumes, nos aspectos típicos de cada localidade por onde Cornélio Pires passou. A Bahia não ficou de fora do roteiro e Salvador, o Recôncavo Baiano e Ilhéus, no sul do Estado, também figuraram na tela, ajudando a compor o ideário de um país dito pitoresco. Ao consultar a Base de Dados da Cinemateca Brasileira⁷⁶, é possível notar que, além do filme de Cornélio Pires e do curta-metragem de Robatto Filho, outras produções nacionais foram realizadas com o mesmo epíteto para descrever paisagens e costumes locais, a exemplo, *Niterói Pitoresco* (1935), *Santos, cidade Pitoresca* (1937), *Rio Pitoresco* (1925), *Porto Alegre Pitoresco* (1935).

Lembra Schvarzman (2010) que Pitoresco é uma estética que surge no final do século XVIII na Inglaterra, num momento de profundas transformações sociais decorrentes da Revolução Industrial. Segundo a autora, renunciando o Romantismo, o Pitoresco vai procurar renaturalizar a natureza:

⁷⁶ Cf. Disponível *on line* no endereço: <http://www.cinemateca.gov.br/>

Diante de uma realidade que se transformava violentamente com a industrialização, tratava-se de restituir às paisagens naturais retratadas os aspectos agradáveis, curiosos e característicos que remetiam a uma paisagem natural que fora acolhedora e generosa, evocando imperfeições, assimetrias em cenas repletas de detalhes. Valoriza-se a irregularidade da natureza e a interpretação poética de uma atmosfera particular. (...) Assim os habitantes desses cenários passam a ser vistos como “tipos curiosos”, o reverso da modernidade industrial e urbana em rápida mutação e massificação (SCHVARZMAN, 2010, p. 5).

Esses filmes partiam, portanto, do interesse em evidenciar esse Brasil mais profundo, na contramão de um país cosmopolita, de processos urbanísticos e progressistas, das ruas e avenidas asfaltadas, das edificações modernas que se erguiam e pareciam desmontar a paisagem idílica, de natureza exuberante. *Bahia Pitoresca*, de Robatto Filho, não desviou dessa lógica.

Na primeira cena que se apresenta no filme, observamos uma figura masculina⁷⁷ interagir com uma *jukebox*. Logo em seguida ouve-se entoar a canção de Dorival Caymmi “*Você já foi à Bahia?*”. O homem se dirige à mesa onde está sentada uma mulher e, entre um cigarro e uma xícara de café, a indaga tomando de empréstimo o verso da música presente na diegese fílmica:

- Você já foi à Bahia?
- Não! Mas gostaria tanto de conhecê-la.
- Pois ainda ontem vi trechos de um filme muito original que meu amigo está terminando. Foi feito todo no litoral baiano.
- E eu não poderia vê-los também?
- Pode. Basta irmos aqui perto na Distribuidora de Filmes Brasileiros e você os verá.

Há um corte na imagem e na sequência vemos as silhuetas do casal adentrando em uma sala de cinema, com uma grande tela de projeção ao fundo. Assumindo o papel de narrador do filme, o personagem masculino diz: “*Você agora vai ver alguns aspectos de Bahia Pitoresca, obtidos pela Tupi Filmes*”. A película é encaixada no projetor, enquanto, na banda sonora, ouvimos a descrição desse procedimento técnico. Em um ato metalinguístico, assistimos a um filme dentro do filme, artifício narrativo utilizado para apresentar a Bahia

⁷⁷ Quem dá voz ao personagem masculino é Celso Guimarães importante locutor e radioator nas décadas de 40 e 50, cujo trabalho na *Rádio Nacional*, do Rio de Janeiro, o tornou reconhecido nacionalmente.

para a personagem feminina, naquele momento representando o espectador que, assim como ela, viajará através das imagens gravadas por Alexandre Robatto Filho.



Figura 15 Abertura de *Bahia Pitoresca*, fotogramas do filme.

A presença de personagens atuando, com diálogos pré-construídos e o desenrolar das cenas são procedimentos destoantes, se levarmos em conta o legado filmográfico de Alexandre Robatto Filho, tornando este um filme singular. Ao trazer, na mesma película, elementos que caberiam aos filmes posados e aos naturais, observamos uma ruptura do formalismo documental adotado em seus outros trabalhos.

No entanto, a partir de fotogramas apresentador por Setaro e Umberto (1992)⁷⁸, é possível afirmar que *Bahia Pitoresca* teve outra montagem, já que algumas cenas reveladas por esses fotogramas não estão na cópia aqui analisada, sobre a qual, hoje, se tem acesso, tanto na Cinemateca Brasileira, como na Diretoria de Audiovisual da Bahia. Nesses fotogramas recuperados vemos imagens de uma manifestação popular, da lavagem da escadaria da Igreja do Bonfim, baianas com tabuleiros de acarajé, mulheres brancas e negras ocupando o mesmo quadro e os pescadores em atividade com suas jangadas. O que fica notório no conjunto dessas imagens impressas no livro é a presença dos povos, característica que não é preservada na cópia da Tupi Filmes.

⁷⁸ Os autores relatam que a cópia demonstrava sinais de decomposição impossibilitando restauração completa ou copiagens.



Figura 16 Fotogramas de *Bahia Pitoresca*, fotogramas recuperados (SETARO e UMBERTO, 1992).

Dessa forma, podemos inferir que o filme visto pelos personagens na sala de cinema são as imagens gravadas por Robatto Filho e que foram produzidas, *a priori*, para a Prefeitura de Salvador (conforme se pode ler em um dos fotogramas recuperados). Tanto a montagem, ao optar por mostrar a cena em que o rolo de filme é colocado no projetor, como informações trazidas na fala do personagem-narrador, deixam explícito que o filme é de *um amigo da Bahia*. Assim sendo, as encenações ali postas se constituem como artifício narrativo para mostrar aspectos peculiares de um estado do nordeste brasileiro, já que a cópia fora *adquirida pela Tupi Filmes*.

A partir de um mesmo material se deduz, portanto, que foram produzidos dois filmes: um de enredo mais documental, com procedimentos característicos adotados por Robatto Filho para compor seus registros (que pode ser notado pelos fotogramas recuperados); e outro – cuja cópia hoje se tem acesso – que emprega declaradamente, além dos elementos ficcionais, um tom de propaganda turística. Em ambas versões, é o nome de Alexandre Robatto Filho que aparece assinando a direção.

Importante lembrar que na época em que o filme foi datado não se tinham ações concretas por parte do poder público que regulamentasse o turismo na Bahia, ainda que ocorressem ações pontuais visando atrair divisas para o estado. Como afirma Farias (2008), sem impacto expressivo na economia local e sem uma organização satisfatória, a atividade turística ganha fôlego a partir da década de 1950, quando aparecem as primeiras medidas efetivas⁷⁹ que estampavam o claro interesse governamental pela cultura da Bahia.

⁷⁹ Mariano (2008) lembra que em 1951 foi criada a taxa do turismo, e, posteriormente em 1953, o Conselho do Turismo. O primeiro Plano Diretor do Turismo é do ano de 1954, ação que culmina com a criação da *Bahiatursa*, em 1968. Com a adoção dessas medidas, Salvador “se torna um produto turístico vendido sobre o seguinte tripé: o povo, com seus costumes e festas; belezas naturais e patrimônios históricos” (p. 71).

No mesmo veio, ou seja, com a intenção de tornar público aspectos pitorescos da Bahia, o escritor Jorge Amado lança em 1945 *Bahia de Todos os Santos*, livro em que narra de modo literário – apoiado em vasto vocabulário toponímico – as especificidades, principalmente, da capital Salvador. Em suas palavras de exaltação: “não há cidade como essa por mais que procureis nos caminhos do mundo. Nenhuma com as suas histórias, com o seu lirismo, seu pitoresco, sua funda poesia” (AMADO, 1966, p. 34). O livro, que na epígrafe também traz os conhecidos versos de Caymmi, foi escrito em forma de guia e aborda aspectos históricos, desde a sua fundação até uma cartografia da cidade com a localização das praias, a descrição de bairros, feiras, mercados, manifestações culturais e religiosas passando pelas contradições do espírito baiano em que, na concepção do autor, coexistem o conservador e o revolucionário.

Dadas diversas semelhanças observadas⁸⁰, desde o prólogo amadiano – quando o autor inicia com uma espécie de “conversa”, na qual são ressaltadas as características marcantes da cidade, insistindo em um convite para que se conheça a Bahia – ao aproximarmos *Bahia de Todos os Santos* com *Bahia Pitoresca* temos a sensação de ver transcrito nas páginas literárias, o filme de Robatto Filho.

Sobre as imagens da Bahia vistas na película robattiana – em sua versão aqui analisada – o primeiro local apresentado é o cais Cairú com suas embarcações e com a presença da figura típica dos pescadores e seu chapéu de palha. “*Ali alguns tipos de barcos muito curiosos de feitio nitidamente colonial, note como é pitoresco esse conjunto de mastros!*”, ressalta o narrador-personagem, explicando cada detalhe visto na tela. Vê-se também o campanário da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, as embarcações com suas velas hasteadas e a revelação da importância do Cais do Porto, de onde saem grandes partidas de cacau, fumo, pele e outros produtos – *estes barcos prestam inestimável serviço de transporte não só dos recôncavos da Bahia, mas também dos rios para o porto*, frisa a voz em *off*⁸¹. Nota-se, ainda, uma panorâmica da pequena península de Itapagipe, o Farol da Barra, objetos de cerâmicas expostos ao ar livre e tomadas das praias de Amaralina e Itapuã, tudo acompanhado da

⁸⁰ Recursos de linguagens similares à *Bahia Pitoresca* e ao livro de Jorge Amado podem ser vistos na conhecida produção da Walt Disney “*Você já foi à Bahia?*”, de 1944. É através de uma projeção de cinema, logo no início do filme, que o personagem Pato Donald começa a conhecer aspectos da América do Sul. Ao abrir um livro-cantante, o personagem Zé Carioca, cantando os versos de Caymmi, apresenta as paisagens do estado.

⁸¹ Seguimos aqui a indicação de Bernardet (2003) quando classifica “locutor” ou “voz *off*” como a voz que lê o “comentário” ou “narração do filme”. “A voz de um ator que deixa o campo (espaço visível na imagem), mas continua falando torna-se *off*” (p. 297).

narração, que não deixa de ressaltar os aspectos históricos e geográficos, as peculiaridades da cidade, a religiosidade.

Na última parte do curta-metragem, além das imagens dos coqueiros, que a personagem feminina qualifica como o tipo de árvore para cinema, vemos evidenciado e descrito o trabalho dos pescadores. Nas águas onde se atribui ser morada de Iemanjá, *a lendária figura que os pescadores acreditam ser a rainha do mar*, pratica-se a pesca chamada de arrastão, já que a tarefa requisita o puxar das redes para recolher o pescado, embora *nem sempre venha o que se é esperado*. As intempéries do mar agitado e a fragilidade do artefato utilizado para o ofício são reveladas, imprimindo ares de proeza à atividade. O filme se ocupa em mostrar mais a beleza paisagística (particularmente a litorânea) do que a humana e, assim, poucas são as aparições populares. Com relação a este aspecto, o que vemos despontar com mais ênfase são os minutos dedicados ao trabalho pesqueiro, enquanto no decorrer da montagem, uma ou outra presença fulgura em meio ao cenário.



Figura 17 Pescadores e baiana de acarajé, em *Bahia Pitoresca*, fotogramas do filme.

Para além do exposto, a análise do que se revela através da escolha das cenas retratadas neste filme e levando em conta um olhar abrangente sobre o legado robattiano, *Bahia Pitoresca* se conforma, pois, como uma espécie de trabalho-síntese de Alexandre

Robatto Filho. Vemos gestados nesse documentário assuntos que, posteriormente, serão melhor desenvolvidos em outros filmes – a praia, a pesca, aspectos religiosos, belezas naturais, as atividades econômicas.

É também sob viés pitoresco que o documentarista baiano realizou *Nosso Senhor dos Navegantes* (1947), dedicado a mostrar os festejos religiosos em torno da procissão que ocorre a cada primeiro dia do ano, em Salvador. Logo nas primeiras tomadas, as imagens circunscrevem o ambiente natural e urbano da cidade, acompanhadas da narração que configura o Elevador Lacerda *como um ponto de interjeição lançado pelo progresso na paisagem tradicional da Bahia*. Devido ao local onde se encontra situado, a edificação presidiria *a cenas de grande valor pitoresco*, uma vez que *a vida que se desenrola aos seus pés, na Rampa do Mercado, é bem uma mostra do que poderia se chamar a poesia do trabalho*.

No gesto de mostrar o cotidiano que permeava as atividades empreendidas na Cidade Baixa, a câmera de Robatto Filho focaliza – e poetiza – o trabalho dos marinheiros do recôncavo, aqueles que *guardam tradição de glória e heroísmo*, os responsáveis por suprir, quase em totalidade, os recursos alimentares da capital baiana, segundo afirma o narrador.



Figura 18 Marinheiros em *Nosso Senhor dos Navegantes*, fotogramas do filme.

O prefeito e demais autoridades aparecem em meio aos festejos, mas o retrospecto histórico posto no filme lembra as origens populares que cercam a manifestação, instituída desde os tempos da escravidão, e desse modo, *o Senhor Bom Jesus dos Navegantes e Nossa Senhora da Boa Viagem recebiam de um povo de triste memória uma homenagem de singular*

beleza e intenção. Ao longo dos anos, esses descendentes de escravos (descritos como *mercadoria tristemente indispensável à máquina da indústria colonial*) sobem aos conveses das embarcações numa festa que é qualificada por Robatto Filho como *um hino de liberdade*.

O acontecimento flagrado nesse documentário se refere à procissão final da festividade que tem seu início nos últimos dias do mês de dezembro. Em um raro momento no qual presenciamos a câmera robattiana adentrar ao mar, vê-se o cortejo dos barcos na travessia realizada entre o Cais do Porto e a praia da Boa Viagem. Importante notar que embora o documentarista tenha realizado diversas imagens que remetem ao universo marítimo, o gesto mais recorrente em seu legado é uma câmera que observa da beira, na faixa litorânea. Dos filmes de que temos conhecimento, que sobreviveram à ação do tempo e, portanto, apresentados aqui neste trabalho, observamos em *Nosso Senhor dos Navegantes* as tomadas de dentro do mar dando a ver de perto as ações dos devotos nas embarcações.

Na sequência, o filme apresenta a apoteótica chegada da galeota que conduz o santo simulacro do Senhor Bom Jesus dos Navegantes, quando *a vibração popular atinge o clímax*, como escutamos na narração. Portanto, nesse momento o centro do movimento popular se volta para a igreja ali localizada, onde a imagem será novamente posta no altar após peregrinação marítima e terrestre.

Ainda que por alguns instantes a câmera esboce uma aproximação com o desenrolar das cenas, a predominância dos modos operados para narrar o acontecimento imprime um afastamento. Em ampla maioria, as tomadas são planos gerais, feitos de longe, como se buscassem mostrar, em número, a grande aderência dos devotos, a popularidade alcançada pela festa. Neste gesto, pois, os povos aparecem em multidão. Contrário ao documentário *Festa do Bonfim* (quando também filmou uma manifestação popular e religiosa) em *Nosso Senhor dos Navegantes* Robatto Filho opta por diluir as existências numa espécie de categoria mais ampla, como se “povo” – ainda que *múltiplo* em número de pessoas e remetendo aos desprovidos, trabalhadores – desse conta de abarcar as singularidades de cada um ali presente. Apesar disso, embora não se enquadre detidamente os *rostos* e pouco se exponha as *diferenças* entre quem participa da ação (com exceção para o trecho no qual evidencia a presença das autoridades políticas), nota-se fortemente o olhar para o *outro de classe* como o protagonista da festa, desde as primeiras imagens, quando se louva o ofício do trabalhador marítimo.



Figura 19 Multidão acompanha os festejos em *Nosso Senhor dos Navegantes*, fotogramas do filme.

Os povos em multidão, que aqui caracterizamos como um agrupamento de indivíduos movidos por um desejo comum, também são vistos, marcadamente, em outros trabalhos de Robatto Filho. *A Volta de Ruy* (1949) retrata a chegada dos restos mortais do jurista Ruy Barbosa vindos do Rio de Janeiro para Salvador, evento que reuniu personalidades políticas, autoridades locais, grupos da elite e também figuras populares. Organizado aos moldes de um desfile – com alas, carro alegórico e filarmônica – o cortejo caminhou por importantes endereços da capital baiana até chegar ao fórum do Campo da Pólvora, local onde foi construída uma sala destinada a servir de sepulcro. A insistência em mostrar uma multidão de corpos a ocupar os espaços públicos nos causa a sensação de que o fato em si – ou seja, a chegada dos restos mortais – não é o mais importante, mas sim a quantidade de pessoas que foram às ruas para saudar a memória do jurista. Os grandes planos gerais pouco mostram os rostos, pouco nos dizem sobre subjetividades, uma vez que aqui importa menos constituir individualidades, e mais evidenciar a força expressiva desses corpos em um coletivo.



Figura 3 Multidão nas ruas de Salvador em *A Volta de Ruy*, fotogramas do filme.

O desenvolvimento do cinema, lembra Jean-Louis Comolli (2007), aconteceu ao mesmo tempo em que a produção industrial das máquinas, a padronização dos objetos de consumo, os sistemas de vigilância e de controle da população. Como arte popular e meio de massa,

o cinema realiza (...), pela primeira vez, a representação dessas massas, revoltadas ou submissas, mas sempre visadas pelas estratégias políticas e mercantis. Ele torna a multidão das ruas e a dos grandes magazines visível para a multidão das salas de espetáculo (COMOLLI, 2007, p. 129).

Como posto anteriormente, a chegada de Marta Rocha à Bahia após sua participação em concurso internacional de beleza levou para as ruas uma multidão de sem nomes. Atraída pela sirene dos batedores, a população acompanhou a sua chegada desde o aeroporto até o centro da capital, *onde milhares de pessoas de todas as ordens sociais queriam ver e saudar a formosa conterrânea que brilhou na América*. O comércio foi fechado, as repartições públicas também suspenderam expediente e na Rua Chile, importante logradouro do centro histórico da cidade, *verdadeira multidão se comprimia, vibrando de entusiasmo na maior demonstração já feita, em Salvador, à graça e aos encantos da mulher*, informação conferida não somente da voz do narrador, mas nas inúmeras cenas capturadas do acontecimento que são postas ao longo da montagem. Como observado em *A volta de Ruy*, os povos aqui se apresentam em torno de um tema comum, diluindo suas aparências em um montante que generaliza suas existências como contingente populacional a fazer coro para determinado acontecimento.

Apesar disso, vemos marcadamente em *O Regresso de Marta Rocha* a cisão entre a euforia que se desenrola no espaço público e os privilégios e comportamentos da burguesia no âmbito privado. Para descansar do *ofício fatigante de ser bela*, a modelo se refugia na chácara de Pirajá, *preciosa residência de verão do corpo administrativo da Fratelli Vita*. Além de mostrar o reencontro com os parentes, assistimos a uma espécie de anúncio sobre os gostos e costumes civilizados praticados pela elite. Enquanto repousa em uma cadeira estilo espreguiçadeira, Marta Rocha – acompanhada de óculos escuros, salto alto e um copo de bebida – observa uma apresentação de patins na área externa da mansão. Já no ambiente interno da casa, veem-se luxuosos mobiliários além de peças decorativas feitas em cristal, matéria-prima do empreendimento. Desse modo, o tom propagandístico do filme pode ser notado não apenas pela evidência dos produtos fabricados pela empresa – sobretudo nos

trechos de visita à fábrica – como também proclama os padrões de vida da burguesia, instigando desejos e demarcando diferenças frente a uma grande maioria dos populares que ocuparam as ruas.

Embora a câmera de Robatto Filho esteja notoriamente a serviço do poder, é interessante notar os modos como se operam as tomadas. Ao transitar pelos dois espaços – público e privado – o realizador ora assume o papel de observador dos fatos, ora se mistura à multidão. As imagens tremidas ou em *contra-plongée* expressam não somente o que vemos de imediato na tela, mas revelam certa preocupação em se colocar no ponto de vista daqueles desprivilegiados que não poderiam adentrar ao Palácio do Governo nem à residência de veraneio.



Figura 21 Multidão, ponto de vista e costumes burgueses, em *O Regresso de Marta Rocha*, fotogramas do filme.

Desfile dos Quatro Séculos (1949) também foi originado a partir do registro de uma manifestação pública que teve como palco as ruas de Salvador. Em relação aos outros trabalhos aqui citados anteriormente, a expressividade de uma multidão que acompanhou o evento não é o mote principal, embora, nas bordas da imagem, a população apareça. Filmado para a prefeitura, a película relata uma festividade ocorrida na Avenida Sete de Setembro em

homenagem ao quarto centenário da capital baiana, cuja encenação foi dirigida pelo dramaturgo português Chianca de Garcia.

Se tratar de temas locais era de apreço dos frequentadores das salas de cinema, interessava também o reconhecimento de seus pares em meio à projeção desses registros na tela. Por contar com a participação de um grande número de pessoas da sociedade baiana, conforme afirma Setaro (2010), surgiram muitos pedidos de cópia do filme, provocando a venda de mais de uma centena de exemplares desse documentário.

Os elementos narrativos adotados neste registro são característicos do modo de fazer robattiano – abertura com grandes planos gerais, citação de dados históricos, trilha marcante que acompanha o enredo –, procedimentos consonantes ao estilo adotado pelos documentários produzidos à época. Com raras variações de posição, a câmera é posta como mais um espectador presente na rua por onde o desfile aconteceu, mas contrário ao que vemos em *O regresso de Marta Rocha*, aqui as imagens são estáticas, contemplativas, não sobram resíduos que nos indiquem inventividade no gesto das tomadas.

Entre as cenas figuradas do desfile que se organizou por alas postas cronologicamente seguindo os fatos históricos, não fica de fora a passagem do mais aplaudido carro – como anuncia a narração – momento em que se homenageia “*Antônio de Castro Alves, o vate da abolição, foi o gênio poético da raça, o cantor profético da liberdade e Ruy Barbosa, o abolicionista, o liberal, o orador, o escritor, síntese da cultura baiana do século XIX*”.

O que este registro nos revela de interessante é a explícita separação entre as figuras do poder e o povo. Nas imagens, nota-se que os convidados de honra do prefeito, o governador do Estado, autoridades civis e militares e representantes da *alta da sociedade*, assistem a tudo do alto da tribuna oficial. Enquanto isso, cordas, no limite do chão, separam os povos que atentos observam a tudo, contrastando a simplicidade de suas presenças ao glamour das vestimentas e a imponente dos carros alegóricos.

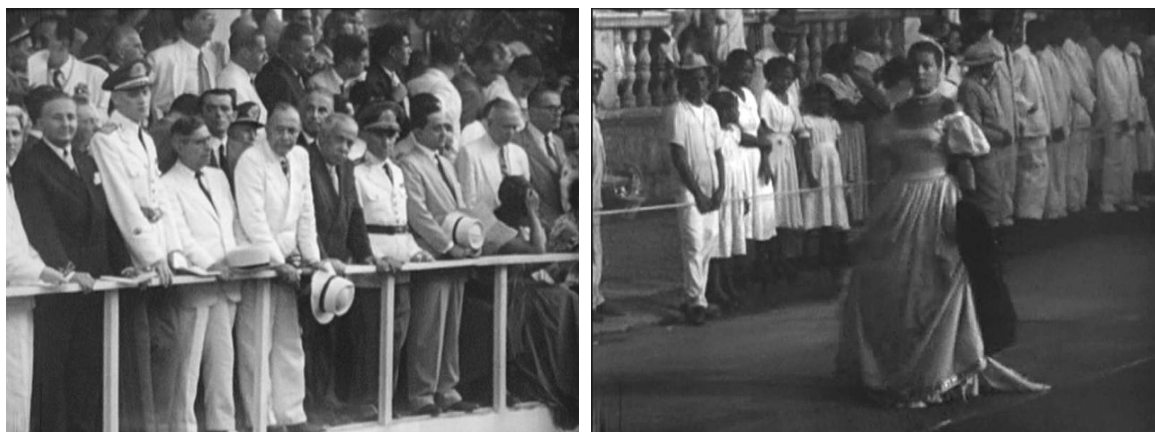


Figura 22 Público que assistiu ao *Desfile dos Quatro Séculos* (1949), fotogramas do filme.

Bancado por uma elite ou com dinheiro público, os filmes, são, portanto a exaltação do poder, a celebração dos vencedores e de seus feitos ou as representações de modos de vida alheios à realidade popular brasileira, visto a “nossa incompetência criativa em copiar”, como qualificou Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 90). Os povos, *à reboque*, surgem em grande parte estereotipados, lateralizados ou diluídos enquanto “multidão”, numa aglomeração de indivíduos que torna difusa a evidência de suas particularidades – a menos que se burle essa condição posta como inicial. Ainda que sem ganhar centralidade, os povos sobrevivem nessas imagens, e sua existência – ou ausência – nos apontam possibilidades que ultrapassam o entendimento daquilo que se revela em uma primeira mirada para estas obras.

1.4 Vaqueiros

Robatto Filho⁸², segundo declara o próprio trabalhou por anos junto ao Instituto da Pecuária fazendo filmes de assuntos zootécnicos e essa aproximação possibilitou o aprimoramento cinematográfico ao fazer uso da bitola 35mm, imprimindo, assim, mais qualidade técnica aos registros filmados. Um dos primeiros trabalhos ao qual se refere, é *Quinta exposição de animais e productos derivados* (1939), um registro do desfile de gado, aves e cavalos para a apreciação dos civis e militares que se fizeram presentes no Parque de Ondina, em Salvador, no evento que dá título ao filme. Ao longo das décadas, foram feitas outras obras centradas na temática rural, fruto dessa parceria com o Instituto, a Prefeitura e também com fazendeiros.

Produzido pela Secretaria de Agricultura Indústria e Comércio, realizou *Quatro séculos de pecuária* (1949), destacando a história dos fundadores da pecuária no Brasil até chegar ao registro da XVI Exposição Pecuária Nacional de Animais, ocorrida na capital baiana durante aquele ano. O evento origina ainda outro curta-metragem, *Exposição pecuária*, que se dedica a mostrar mais diretamente o desfile de animais, a participação de veterinários e o comparecimento de figuras políticas importantes, como o governador Otávio Mangabeira e os secretários Nestor Duarte e Anísio Teixeira. Ainda envolto nessa tônica, produz *Pecuária*

⁸² Cf. ROCHA, Glauber. *Robatto: 21 anos de luta pelo cinema na Bahia*, *Jornal da Bahia*, 14 de dezembro de 1958.

baiana (1953) com vistas das várias fazendas que compõem a Companhia Agrícola Industrial Pastoral S/A. Nesta obra, também são ressaltadas as importantes ações desenvolvidas pelo Instituto de Pecuária, que dentre outras funções, conforme mostra o registro fílmico, se dedica à melhoria da qualidade do gado e atua como fornecedor de bons reprodutores para todo o estado baiano.

A centralidade nos feitos governamentais e poderio dos pecuaristas abastados são, portanto, traço comum a esses filmes. Exalta-se instalações modernas, presenças de autoridades e os avanços científicos em prol dos rebanhos. As figuras populares, quando aparecem, surgem de relance, sem muito destaque dentro da narrativa, como os trabalhadores que seguram os cavalos e os vaqueiros que cuidam dos animais nos bastidores das exposições, nos currais das fazendas ou tangendo rebanhos. Na maioria das vezes a presença em tela está atrelada ao protagonismo do animal que surge junto a esses trabalhadores, já que, quase sempre, é esse o momento no qual se revela sua raça, as qualidades e os prêmios já adquiridos.



Figura 23 Trabalhadores em *Pecuária Baiana* e *Quatro Séculos de Pecuária*, fotogramas do filme.

A despeito de serem produzidos aos moldes do *ritual do poder*, dois trabalhos dentro do legado robattiano se diferenciam, tomando como ponto de observação a temática agropastoril, sendo eles *Vaqueiros* e *Marcha das Boiadas*. Sobre o primeiro, partindo do relato de Setaro e Umberto (1992)⁸³, o que se sabe é que foram registradas cenas da 2ª Exposição de Caprinos e Ovinos do Nordeste, na qual aparecem os visitantes, os rebanhos de

⁸³ Os autores indicam a década de 1940 como possível período de lançamento do filme. Devido ao estágio de deterioração da cópia, somente alguns fotogramas puderam ser recuperados.

cabras e grupos de homens trajando terno e gravata, possivelmente fazendeiros e autoridades locais, além dos vaqueiros e seus cavalos. Primeiramente, logo de saída o que chama atenção é o título dado ao filme. Diferente dos outros, é a classe trabalhadora que nomeia a obra e sobre ela, o letreiro inicial posto quase como uma justificativa para tal escolha, destaca: “*Integrando o vaqueiro na vida nacional fez-se justiça ao herói obscuro de uma batalha sem vitória. Mostrou-se ao Brasil a rocha viva da nacionalidade*”. O viés de justiça indicado pelo texto possivelmente se explica não somente por vermos nos fotogramas o recebimento por parte desses homens de um documento de identificação, mas também se devem ao fato do filme dizer sobre as suas existências.

No letreiro apresentado, depreende-se também a exaltação da figura do vaqueiro como um legítimo representante desse Brasil profundo, investido de características heroicas, emblema que será fortemente trabalhado em importantes obras dentro do contexto cinematográfico brasileiro. Para Bernardet (1979), em determinadas situações históricas, as abordagens de cunho regionalista – como a evidência dos povos nordestinos, por exemplo – tem “papel importante como esforço de aproximação e reconhecimento de um grupo social, de trazer à tona uma temática recalcada” (BERNARDET, 1979, p. 75), contudo, só pode representar um momento inicial a ser superado. Baseado em uma perspectiva sociológica, segundo o autor, o que é decisivo para a produção cinematográfica brasileira, a partir dos anos de 1950 e mais radicalmente no Cinema Novo, é o tratamento ideológico-estético, a visão crítica que a temática regional receberá, seja ela sobre o Nordeste ou sobre a burguesia paulista.

Embora sem o engajamento crítico vistos nos posteriores filmes cinemanovistas, interessa-nos observar como se engendram procedimentos de montagem e linguagem nos filmes de encomenda – e, mais adiante, nos trabalhos autorais – uma vez que “um filme não deve ser julgado unicamente por seu valor absoluto, mas pelo esforço que representa, em dadas condições de produção, e pelos progressos que realiza”⁸⁴ (BAZIN, 1975, p. 78). E nessa mirada analítica às obras, procuramos perceber quando o gesto de exaltação a determinados grupos instauram (ou não) um *aparecer político* dos povos, conferindo-lhes parcelas de humanidades.

⁸⁴ No original: Un film ne doit pas être jugé seulement sur sa valeur absolue mais sur l'effort qu'il représente dans les conditions données de la production et sur les progrès qu'il lui fait réaliser.

A primeira imagem que abre *Marcha das Boiadas* (1949) é de um vaqueiro seguido por uma boiada. Ao nos confrontarmos com essa cena, pressupomos se tratar de mais um registro sobre fazendas e/ou exposições agropecuária, ainda mais quando aparece nas cartelas iniciais que o filme é uma produção da Cooperativa Central e do Instituto de Pecuária da Bahia, bem como agradecimentos nominais a fazendeiros da região.

As tomadas postas em sequência nos levam para as dependências da fazenda Poço Longe, cujo proprietário coincide com um dos nomes que vimos nos letreiros. Com raras aparições humanas, a primeira metade do filme se dedica a mostrar como *a vida do homem do campo vai se ajustando aos padrões elevados conquistados pela civilização*. Para isso, as imagens tentam ilustrar *o progresso e o conforto que desfruta o fazendeiro baiano, no recesso daquele mesmo sertão outrora pobre e povoado de doenças*, conforme aponta o narrador. Ainda nesta parte inicial, são destacadas as características dos notáveis reprodutores e outras atividades ali desenvolvidas que estendem sua vertente criadora não só para gados, como também para equinos e asininos, animais *destinados ao trabalho e aos prazeres da vida sertaneja*.

É acompanhando o galopar de um grande lote de cavalos que Alexandre Robatto Filho concebe o gancho narrativo para dar início a uma segunda parte do filme, dedicada a mostrar aspectos da vida dos vaqueiros que irrompem na tela no movimento de deslocar-se junto às tropas que correm pelo solo seco da caatinga. Assumindo uma condução narrativa e imagética diferente da que fora adotada anteriormente, vemos surgir imagens do Tabuleiro da Mutuca, na Serra do Tombador, local em que se encontra, segundo ouvimos, *o sertão verdadeiro, sem cercas, nem divisas, onde campeiam as manadas bravias e os homens surpreendentes se vestem de couro*. Em conjunto com música empolgante, a amplitudes dos grandes planos gerais e os movimentos panorâmicos remetem ao universo dos filmes de faroeste americano.

Como se dividido ao meio, são iguais (em termos de minutos) as partes do filme dedicadas a falar das fazendas/fazendeiros e sobre os vaqueiros. Nessa dobra feita pelo filme se burla um *status quo* estabelecido, já que o mesmo foi produzido pelo Instituto da Pecuária, com o apoio de pecuaristas.

Em momento áureo de *Marcha das Boiadas*, o narrador relembra que escritores como Euclides da Cunha e Ruy Barbosa já tinham se dedicado a descrever esses homens de força e é neste momento em que se abre um aparte para mostrar quem é esse *personagem magnífico das histórias e das lutas do sertão*. Através dos modos estéticos – e porque não políticos –

adotados para filmar, Robatto Filho singulariza essas existências no gesto da imagem que particulariza rostos e ações, indo na contramão de dissolvê-los numa categoria mais abstrata – vaqueiros – ou tomando-os como um conjunto coeso, apagando, assim, as *diferenças*. A câmera posicionada em *contra-plongée* enaltece aquelas aparições e os planos fechados postos em sequência estabelecem contatos individuais, enquadram como para nominar. Operação contrária acontece com fazendeiros, cujos nomes são evidenciados, mas as imagens lhes são negadas.



Figura 24 Vaqueiros, em *Marcha das Boiadas*, fotogramas do filme.

A autenticidade do herói, encarnada na figura do vaqueiro, é reforçada pela descrição de suas atividades penosas desenvolvidas na lida diária com os rebanhos bovino e cavalariço. Ao detalhar instantes do cotidiano vividos por esses personagens, que desfrutam de mínimas condições de vida, ficamos sabendo, quase como em tom de denúncia – uma vez que se expõem os modos de exploração do trabalho – que muitas vezes lotes imensos são assistidos

pela vigilância e cuidados de um só homem que trabalha sem salário fixo, vivendo dos proveitos incertos.

Vê-se na narrativa de *Marcha das Boiadas* forte influência dos escritos euclidianos, autor de predileção de Alexandre Robatto Filho, citado pela narração do filme e cuja obra *Os Sertões* ele tinha como referência dentro da literatura brasileira, a ponto de saber e recitar de cor longos trechos do livro⁸⁵. Nessa obra seminal, Euclides da Cunha (1985) dedica páginas a descrever os vaqueiros, seu porte físico, as particularidades de seu ofício, suas vestimentas. Em suas observações comparatistas, pontua que o gaúcho do sul é a antítese do vaqueiro do norte, por ser o primeiro afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa não conhecendo, portanto, “os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida. Não o entristecem as cenas periódicas da devastação e da miséria” (CUNHA, 1985, p. 179). As suas vestes, afirma o autor, são um traje de festa, perante a vestimenta dos vaqueiros, criados em condições adversas,

(...) tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol, arrastando de envolta no volver das estações, períodos sucessivos de devastações e desgraças. (...) Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida (...). Fez-se forte, esperto, resignado e prático. Aprestrou-se, cedo, para a luta (CUNHA, 1985, p. 180).

Os padrões elevados e modernos alcançados pela civilização, evidenciados no início da narrativa quando aparece a sede da fazenda, contrastam com o cenário primitivo da caatinga, onde não se vê resquícios de urbanidade. Reforçando imagetivamente o isolamento, a escassez e a dureza em que viviam os vaqueiros, o filme encerra em tom grandiloquente, elevando a força e a valentia *que os cantadores celebram nas violas*, porque ali, naquele microcosmo, *não chegam as leis e o juiz é Deus. Heróis estupendos da batalha da vida de todos os dias, essa gente singela e vigorosa que o Brasil esqueceu.*

Comolli (2008) sentencia que o cinema é a paixão da figura humana. Em sua parte documental – que é marca de seu nascimento e condição de sua invenção – o que se faz é “abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma

⁸⁵ Conforme já apontamos na introdução. Informação obtida a partir da entrevista de Sílvia Robatto, concedida à TV UFBA, no ano 2000.

exposição, o tempo de uma passagem, à presença luminosa do outro, (...) desse outro que vem à câmera tanto quanto ela vem a ele” (COMOLLI, 2008, p. 13). Nas provocações do autor, a questão que se apresenta é o que fazer dessa alteridade que, se filmada, é aquela que se oferece e não mais a que se recusa. Pela característica do cinema não se dirigir a nós unicamente em sua dimensão antropológica, é preciso que:

esse corpo filmado entre em um sistema de projeções em que nós próprios somos tomados como corpos e destinos, e que, no mesmo lance, entre no hipersistema de atribuições e de destinações sociais: eis o que coloca o cinema em um lugar político. Política é o que fabrica o vestígio e a cena da relação dos corpos singulares e dos sujeitos quaisquer (o corpo intérprete, o corpo espectador) (COMOLLI, 2008, p. 13).

O gesto de dar protagonismo a determinado grupo social e indivíduos que partilham de universos comuns se verticaliza nos trabalhos mais autorais de Alexandre Robatto Filho. Ao realizar *Entre o Mar e o Tendamal*, *Xaréu* e *Vadiação*, percebe-se uma significativa mudança quanto ao modo de retratar os povos, uma vez que, agora aparecem como protagonistas e não mais de presença lateral, secundária ou ainda não se faz necessário adotar procedimentos narrativos para burlar um pressuposto estabelecido por quem patrocina o filme. Agora, os pescadores são o assunto principal, assim como os capoeiristas, ainda que essa representação seja atravessada pelas lentes de um cineasta que não pertencia ao meio retratado manifestando, portanto – recobrando Bernardet (2003) – a expressão das relações que se estabeleceram entre quem filme e quem é filmado.

Guiando-nos pelo interesse em dialogar mais de perto com essas obras, as inquietações suscitadas nos instigam a pensar: como se expressam os corpos na *mise-en-scène* documental de Alexandre Robatto Filho e o que nos revela a existência desses povos em seus trabalhos autorais? De que modo se filma esse outro sobre o qual a experiência de partilha decorre no momento em que se aponta o dispositivo para a cena? Quais relações imagéticas se podem estabelecer iluminadas por essas películas? Quais projeções de um tempo porvir podemos aferir?

Mais especificamente sobre *Vadiação*, faz-se importante lembrar que a capoeira é extinta do rol de crimes do Código Penal Brasileiro somente no ano de 1937. Segundo apontam Oliveira e Leal (2009, p. 22), essa descriminalização estaria vinculada ao esforço do mestre Bimba, presente nas imagens, para promover ainda nos anos de 1930 a capoeira como

educação física. Sobre esse filme, parece-nos significativo o procedimento de retirar uma atividade tradicionalmente praticada nas ruas e transpô-la para dentro de um teatro. Desse ato, não perdemos de vista as facilidades obtidas quando se delimita um espaço de ação, no qual se pode controlar as variáveis de luz e melhor seguir o roteiro pré-estabelecido. No entanto, qual a potência – ou perdas – desse deslocamento, indo além do entendimento do gesto consciente sobre a importância do documento que se fazia naquele instante?

Ao caminhar de perto, até aqui, junto aos filmes de Robatto Filho marcados pelo viés propagandístico e/ou de cavação, entrelaçando-os ao panorama do cinema brasileiro, partiremos para uma interação mais próxima com os filmes autorais, as produções *autoexpressivas*, aquelas cujos temas afins Robatto Filho escolheu filmar.

2 ENTRE O MAR E O TENDAL E XARÉU: o ofício de pescar

Na primeira imagem que surge em *Entre o Mar e o Tendal* (1953) vemos uma fila de homens negros carregando aos ombros uma longa rede de pesca. Os créditos com o nome do filme se sobrepõem a essa imagem e nesse artifício fica exposto, de pronto, o assunto a ser tratado, bem como quem são os personagens das cenas filmadas. Afeiçoado aos temas marítimos, Alexandre Robatto Filho alia estética visual marcante e linguagem cinematográfica apurada para registrar a pesca de xaréu⁸⁶ protagonizada por pescadores de uma comunidade praiana de Salvador. A narrativa ressalta a importância da puxada de rede como instrumento de sobrevivência e como mantenedora de uma tradição à maneira dos antepassados africanos que chegaram ao Brasil.

Por acompanhar desde os processos iniciais até a culminância da puxada de rede, as imagens de *Entre o Mar e o Tendal* foram resultantes de meses de filmagem, período em que Robatto Filho consegue reunir material suficiente para construir a narrativa daquela que seria a sua obra mais premiada. As filmagens ocorreram um ano antes do lançamento do documentário e contaram com o apoio da esposa e dos filhos na tarefa do carregamento e da montagem dos equipamentos.



Figura 25 Alexandre Robatto Filho e Sílvia Robatto nos bastidores das filmagens de *Entre o Mar e o Tendal*.

⁸⁶ Espécie de peixe que passava pela região, anualmente, no correr do ciclo da desova.

Além da narração, escuta-se nas primeiras sequências de imagem uma música instrumental suave a embalar os grandes planos gerais que mostram aspectos geográficos da região. Os movimentos panorâmicos e de *travelling* nos levam a adentrar Itapuã, descrita como *a praia romântica, o recanto tropical dos namorados onde se encontram brilhante de luz as ondas, as palmas, as nuvens e os casais*. Nessas primeiras imagens pouco se notam aparições humanas, uma vez que o propósito dessa espécie de prólogo é contextualizar o ambiente para o espectador. Para isso, o filme descreve a paisagem, as dunas, os coqueiros, a água límpida, os peixes, os corais. Segundo aponta a narração, é nesse cenário que *habita um povo simples de pescadores* enquanto no plano imagético vemos ao longe aparecer um homem ao mar com uma jangada.

A câmera do documentarista percorre outros pontos do litoral, não se restringindo somente a Itapuã. Já nos créditos iniciais somos informados logo após o título que o documentário é sobre a pesca do xaréu nas praias de Chêga-Nêgo e Carimbamba⁸⁷, locais que outrora foram um dos maiores pontos de desembarque de pessoas escravizadas trazidas da África. Ao deslocar-se pela faixa litorânea, são evidenciadas as antigas casas das fazendas de coco que, naquele tempo, eram ocupadas por *pescadores mais afortunados e mesmo por veranistas que aí se refugiam nos tempos de banho de mar*. Embora singelas, as habitações contrastavam com as *pobres casas de palha, alinhadas lado a lado pelas aldeias de uma rua só* onde morava de modo primitivo *a gente da praia*, ou seja, os protagonistas do filme. Colocando-as em sequência, a montagem realça as diferenças de classe existentes dentro de uma mesma comunidade pesqueira.



Figura 26 Habitações litorâneas em *Entre o Mar e o Tenda*, fotogramas do filme.

⁸⁷ Hoje as áreas retratadas são conhecidas como Jardim dos Namorados e Boca do Rio, nas proximidades da praia da Armação.

Encerrada essa primeira parte, a câmera faz um recuo. Já no plano seguinte, somos guiados por um movimento de aproximação, um gesto que anuncia o aprofundamento na temática escolhida. O passado colonial é trazido à tona para demarcar a origem dos *homens de Ébano*, descendentes diretos dos antepassados africanos. Partindo desse marco histórico, o filme começa a abordar mais diretamente o seu assunto principal: a passagem anual dos grandes cardumes de xaréu é a força que, no presente, unia aquele povo, fazendo nascer, assim, as armações de rede.

Por ser uma atividade pesqueira com práticas particulares, o documentário se encarrega de explicar uma vasta terminologia utilizada para dar conta do universo ali retratado. É desse modo que ficamos sabendo que o *tendal* é o campo de ação dos *atadores*, homens encarregados de conservar as grandes redes, já que as injúrias do mar, o apodrecimento, a ruptura das fibras e os danos causados pelos peixes obrigam um cuidado constante. É também o espaço onde decorre mais da metade da vida dos pescadores *que aí trabalham, folgam, bebem e brigam*.

É o *mestre da rede* o responsável por indicar o momento adequado para se lançar ao mar as mais de três toneladas de cabos, boias, malhas e chumbo. A árdua tarefa que exige força – devido ao elevado peso resultante tanto da rede como da jangada – faz com que os trabalhadores do tendal se unam aos *homens do mar*. Vencida a rebentação, o *mestre da rede* e o *mestre do mar* iniciam o cerco do peixe, momento em que surgem as figuras dos *mergulhadores e amarradores*.

Ao passo que são apresentadas as especificidades que cada membro assume dentro da comunidade, ficamos diante de uma expressiva organização social do trabalho. A música incidental presente desde o início cessa para dar lugar aos cânticos *d'Aruanda*⁸⁸ entoados pelos pescadores e que foram gravados por Alexandre Robatto Filho em registro magnético. Embalados pela trilha, embarcamos nesse particular modo de vida iluminados pela evidência de suas funções laborais, pelos esforços que a atividade exige daqueles corpos e também pela apresentação dos instrumentos ainda rudimentares e de características primitivas, como a forquilha, *que sustenta a rede em altura cômoda para o serviço*, a agulha de madeira e o rolo de entralho acoplado ao chapéu.

⁸⁸ A informação sobre o cântico é apresentada em uma das cartelas iniciais do documentário.



Figura 27 O tendal, o mestre da rede e pescador com seus instrumentos de trabalho em *Entre o Mar e o Tenda*, fotogramas do filme.

Findada a colocação das redes pelos *atadores* e *mergulhadores* – etapa realizada diretamente no contato com o mar – ouve-se novamente na banda sonora uma bucólica música instrumental. Prosseguindo na narrativa, as imagens dão a ver os outros membros envolvidos naquela prática. Dessa vez, conhecemos o *mestre da terra*, o *chefe da armação* (que é o *homem de confiança do armador*⁸⁹) e os *peixeiros*.

Enquanto acompanhamos as explicações dadas pelo narrador, percebe-se neste momento trechos nos quais a encenação desponta de modo mais expressivo. Em suas formulações sobre a influência da ficção nas abordagens documentais, Comolli (2007) defende que a marca fundamental do documentário é que ele dá a ver e ouvir *homens ordinários* por oposição àqueles que têm como profissão interpretar, os atores. No entendimento do autor, *ordinários* seriam aquelas e aqueles que aceitam fazer seu papel em um filme não ficcional. “Esses homens (ou mulheres) ordinários são personagens em devir, mas personagens nos quais não é indispensável acreditar imediatamente, pois sabemos que existem, que eles têm existência e realidade garantidas” (p. 127). Ao se tornar personagem, pelo ato de filmagem, “através dessa parte dele mesmo que posa e se posiciona, ele se presta ou se dá ao olhar do outro” (COMOLLI, 2001, p. 109).

Se o ato de encenar é sempre para alguém, seja para o sujeito que filma – que o encara face a face – seja para um espectador futuro, é a presença de quem filma que funda a tomada, transformando, pois, a ação em encenação, esclarece Ramos (2012). No cerne da encenação

⁸⁹ Proprietário da rede.

cinematográfica, ainda segundo o autor, está a noção de ação de um corpo e também o que caracteriza essa ação em cena, ou seja, seu movimento e sua expressão. Essa ação do corpo durante a tomada e a “expressão de seu afeto pela fisionomia e pelo gestual constituem o umbigo da especificidade da encenação documentária que se constela concretamente (se afigura) no tempo presente” (RAMOS, 2012, p. 21).

No filme de Robatto Filho, é devagar que o *chefe da armação* sai da cabana, para diante da câmera e olha com o bióculo. Vê-se um lento movimento de aproximação em *zoom*. Há um corte na imagem e em primeiro plano desponta na tela o rosto do chefe: testa franzida, semblante sério. Em outra sequência, a câmera desliza de baixo para cima, mostrando primeiro a mão do peixeiro manipulando uma faca até que sua face é revelada. O modo de gesticular aliado ao olhar fixo parece corroborar com a narração que relata sobre uma *tensão da expectativa*, uma *sentida frustração*.

O desencanto dos peixeiros não cabe em uma imagem apenas. Para dar ênfase aos sentimentos expostos e partilhados entre aquele grupo, assistimos a uma sequência de rostos em enquadramentos fechados, próximos. Em comum entre eles não somente a profissão, mas o gesto de espera, o olhar fixo ao longe, a imobilidade dos corpos. Por alguns segundos a imagem permanece atenta àquelas existências como se essa duração fosse “o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça, se instale, se desenvolva entre o sujeito (espectador) e o outro filmado (o que é preciso fazê-lo sentir; o que deve produzir afeto, emoção)” (COMOLLI, 2007, p. 128).



Figura 28 Peixeiros em *Entre o Mar e o Tental*, fotogramas do filme.

Através do cinema, observa Ramos (2012), a pessoa que está no mundo pode ser convidada a incorporar a personalidade de conhecidos ou desconhecidos e apesar de não se tratar de atores, se conhece o universo da personalidade a que se deve interpretar e por isso a proposta é aceita, ocasionando o que o autor categoriza como *encenação-construída*⁹⁰. Esse corpo que encarna a ação construída na tomada não age em si. Embora se expresse para a câmera, movimenta-se dentro de modalidades de ações antevistas que lhe são determinadas *a priori*. A presença da *voz over* funciona como um elemento estrutural da *encenação-construída* podendo ser definida "como uma fala sem corpo. Acompanha e ilustra a ação que é reconstruída na tomada. Ação que reconstrói a circunstância que anteriormente lhe deu origem e que está sendo representada" (RAMOS, 2012, p. 30).

A narração segue informando e reforçando o que vemos exposto nas imagens. Dois homens aparecem sentados na areia. Como se esperasse um comando, um deles rapidamente olha para a câmera e toca no companheiro que está ao lado, no intuito de mostrar-lhe o aviso que vinha do mar. Interessante notar que aqui – como feito anteriormente na mirada do chefe da armação – a montagem em paralelo evidencia o plano e contraplano sobre aquilo que veem os personagens presentes na cena. Já o *mestre de terra*, portando seu apito com as cores de Iemanjá, aparece em *contra-plongée*, primeiramente em um plano médio seguido de um close. No enquadramento mais fechado, vemos o sopro no instrumento que é dado encarando de frente a lente de Robatto Filho. Para se por em cena, o presente é encenado. Performando com um salto e de braços abertos, o *mestre da terra* executa o comando aguardado por uma grande maioria que ocupa o tendal: a convocação dos trabalhadores para a puxada da rede.



Figura 29 Encenações em *Entre o Mar e o Tendal*, fotogramas do filme.

⁹⁰ O autor aponta um outro tipo de atuação, categorizando como *encenação-direta* aquela em que a presença da câmera altera traços de expressão e afetos dos filmados. Ainda segundo o autor, as duas formas de encenação na tomada interagem entre si e não são excludentes (cf. RAMOS, 2012, p. 25 e 26)

Enquanto a rede é arrastada do mar novamente os *cânticos d'Aruanda* se apresentam após o soar do apito encerrar a trilha instrumental que se ouvia nas cenas anteriores. A montagem do documentário revela não somente uma preocupação com as imagens e seus modos de organização, como dá a ver um cuidadoso desenho sonoro pensado para compor a narrativa. A partir da entonação dos cânticos, então, abre-se uma longa sequência a fim de mostrar todo o esforço coordenado para a retirada dos peixes, requerendo dos trabalhadores uma cadência, quase como uma coreografia. Os enquadramentos, variando alturas e angulações, registram o compasso dos pés, os rostos de idades variadas, os corpos em ação no momento de labor, os detalhes da rede. Robatto Filho se mistura em meio aos pescadores que por vezes não se privam em, com o olhar, denunciar a presença da câmera. Ainda que de modo lateralizado, as figuras femininas surgem nas imagens auxiliando na atividade pesqueira e também como *espectadoras curiosas*.

A fatura do pescado que vemos na tela, resultante de dias de trabalho, não será dividida igualmente entre aqueles e aquelas que participavam da comunidade. Ainda que de modo superficial, a narração se ocupa em explicar que há os encargos da chamada *obrigação* e uma participação no lucro paga em alimento, que vai desde a porcentagem elevada dos mestres até a última divisão popular conhecida como “Lava Pé”, gratificação recebida, por exemplo, pelas mulheres participantes da puxada de rede.

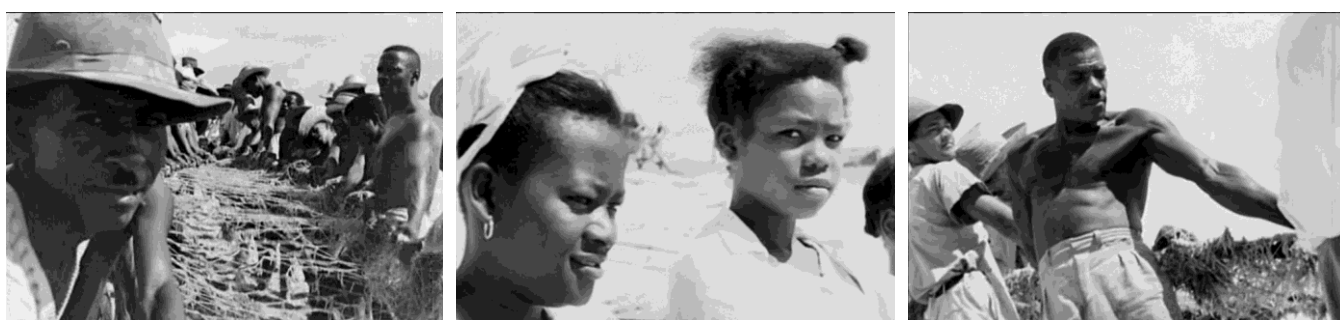


Figura 30 Olhares e força na puxada de rede em *Entre o Mar e o Tendam*, fotogramas do filme.

Um estilo poético é percebido não somente pelo modo como as imagens são apresentadas na tela, já que também o texto narrado, embora detalhista, traz lirismo, tornando-o não apenas informativo. No trecho final, é possível escutar:

O trabalho é terminado com o interesse quase esportivo entre risos e cantigas, entre corpos molhados e músculos poderosos. Uma amostra brilhante de valor plástico e esforço coordenado. Na ciranda interminável o grande cabo prende, por um momento, a gente mais livre do mundo. E eles são muito felizes porque passam em existência alegremente toda vivida entre o mar e o tendal (ENTRE O MAR E O TENDAL, 1953).

O resultado visto na tela denota não só o domínio da técnica apreendida durante os anos em que se dedicou aos trabalhos de encomenda, como também manifestam influências das discussões que permeavam o cenário cultural baiano⁹¹. Os modos de captura e organização das imagens, as variações de ângulo, a diversidade das tomadas compõem a plasticidade do documentário.

Neste filme, assim como vemos em outras obras robattianas, os traços estilísticos do documentário clássicos estão postos, sobretudo se observarmos os cenários naturais onde foram gravadas as cenas, bem como a presença marcante de uma voz onisciente a conduzir o enredo. Essa voz é de um emissor nunca visto na imagem, pertencente a alguém que não partilha do universo sonoro e visual mostrado; feita em estúdio de gravação, o tom empregado é regular e homogêneo, sem ruídos do ambiente. É uma voz que fala do *outro*. Sem ter origem na experiência, essa *voz do saber* elabora a partir de dados da superfície da experiência para fornecer significados profundos (BERNARDET, 2003, p. 16 e 17).

No período em que Alexandre Robatto Filho se dedicou às atividades cinematográficas, o Cinema Direto⁹² não era ainda uma realidade. Sem uma tecnologia que permitisse uma melhor mobilidade para os equipamentos envolvidos na produção dos filmes – e com isso uma captura direta do som durante as tomadas –, o modelo documental mais difundido partia das construções estilísticas clássicas, cujos modos de narrar seguiam fortemente os preceitos teóricos da escola documentarista inglesa, em geral associada às

⁹¹ Na primeira parte deste trabalho, abordamos a importância da década de 1950 para a Bahia e os impactos para o campo cultural, como, por exemplo, a confluência de artistas pensadores para o estado e as ações do Clube de Cinema da Bahia (CCB) exibindo e debatendo filmes – inclusive documentários – que estava fora das salas comerciais.

⁹² Segundo Ramos (2008), “as primeiras experiências com a nova estilística documentária surgem com a revolução tecnológica do final dos anos 1950, provocada pelo aparecimento de novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem” (p. 269).

figuras de John Grierson, Robert Flaherty (*Nanook, o Esquimó; O homem de Aran*) e do brasileiro Alberto Cavalcanti.

Em *Entre o Mar e o Tendamal* a narração tem supremacia na banda sonora, já que ela conduz o enredo ora reforçando o que se vê no enquadramento, ora acrescentando informações sobre a comunidade e suas práticas singulares. No entanto, não é o único artifício audível utilizado para compor o filme. Tanto neste registro da pesca, como no documentário sobre capoeira, Robatto Filho insere trilhas musicais gravadas previamente por ele nas quais se ouvem cânticos entoados por quem vivenciava tais práticas. Na ficha técnica apresentada em *Entre o Mar e o Tendamal*, vemos os nomes dos “tiradores⁹³” Nezinho, Marcos e do coro de Carimbamba (uma das praias que serviram de locação).

Para além do fato das músicas estarem incorporadas àquelas atividades – ou seja, não são inseridas na narrativa meramente como mais um recurso de montagem –, o realizador opta por dar voz a representantes oriundos daquela realidade. Traço comum, portanto, a esses trabalhos autorais robattianos, a voz dos povos é uma voz que canta. É pelo canto que percebemos ancestralidades, sentimos o ritmo, escutamos os timbres das vozes das pessoas que vemos nas imagens, uma potência melódica que atravessa a impessoalidade da locução.

Já em *Xaréu* (1954), vê-se uma aposta radical na presença da música, porém a diferença fundamental é que nele os cânticos *d’Aruanda* foram regravados por outras pessoas⁹⁴. Produzido a partir das tomadas já postas em *Entre o Mar e o Tendamal*, a pesca é apresentada de modo mais direto. O andamento da montagem é mais acelerado e as imagens menos contemplativas. Com apenas um trecho inicial e um final narrados em *off*, *Xaréu* não manifesta o didatismo do trabalho antecessor resultando em uma maior inventividade na forma fílmica. Se a obra pouco se dedica a ilustrar o texto falado, observa-se o destaque dado para a trilha, o que faz do filme quase um musical. Ao suntuoso trabalho sonoro pautado nos cânticos, alia-se o barulho revoltado das ondas que aparece mesclado aos toques dos tambores nos momentos de maior tensão: quando se põe e se retira a rede do mar.

Conforme indica o narrador, o litoral da Bahia abrigava ainda as práticas primitivas da pesca, mantendo viva uma tradição que remetia aos povos africanos. Os pescadores são descritos *como uma gente humilde e vigorosa* que permitia *uma visão do passado nos atos*

⁹³ Tirador é o solista de toadas, cuja voz é clara e forte. Cf: TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

⁹⁴ Os créditos iniciais apontam os nomes de Semiramis Seixas e do coral Ceciliano.

*singelos da mais poética das profissões*⁹⁵. A primeira canção entoada após esse prólogo evoca o passado e as origens africanas anunciando uma nostalgia sobre aqueles que ficaram. Nos versos, ouve-se: *Quando eu venho da Aruanda / eu venho só / só só / eu venho só / eu lá deixei pai / eu lá deixei vó / só só / eu venho só*.

Diversas sequências musicais são postas tendo como base o conjunto imagético já visto em *Entre o Mar e o Tendamal*. Novamente reencontramos os rostos dos pescadores e peixeiros, observamos a cadência dos passos, a discreta aparição feminina, as tomadas em *contra-plongée*, os planos que priorizam os detalhes das mãos, da rede. Sem tanta ênfase para a palavra narrada, em *Xaréu* a trilha extrapola o pano de fundo onde quase sempre é alocada. A sonoridade, ao atuar em conjunto com os gestos e os corpos, apresenta-se com a força de uma personagem quando protagoniza uma cena.

Para o encerramento, o tom saudosista e pessimista anuncia que *o progresso virá, virão fatalmente os métodos modernos e as velhas canções se perderão no ronco dos motores*. A despeito disso, e lançando um olhar para o futuro, a aposta é que *ficará, porém naquelas praias a lembrança de uma gente alegre que trabalhava cantando*, ecoa o narrador, deixando aparente a intenção de Robatto Filho de, através do cinema, preservar a memória de uma prática que estava em vias de desaparecimento.

Embora se note certo exotismo ao retratar a vivência de uma comunidade na qual o documentarista não estava inserido, faz-se necessário olhar para essas imagens para além de uma vontade salvacionista das tradições. Permitindo-nos outros pontos de observação, urge compreender que esses olhos, corpos, gestos filmados falam não apenas que aqui (no cinema) essas pessoas resistiram ao mundo, mas dele fizeram parte (COMOLLI, 2008, p. 235). Desse modo, acolher as imagens dessa experiência residual, que parece não encontrar mais abrigo no presente, é ir além do seu caráter de testemunho ou documento; é perceber aquilo que nela resta e que excede o tempo ao qual tiveram origem, como já nos alertou César Guimarães (2013). É reconhecer nas imagens tanto os vestígios do passado como as potencialidades daquilo que prossegue em aberto e que pode nos aproximar de outras formas de ver essa mesma experiência ou modos de existências semelhantes.

⁹⁵ O mesmo tom descritivo foi empregado em *Nosso Senhor dos Navegantes* (1947), quando Robatto Filho nomina o ofício dos pescadores como *a poesia do trabalho*.

2.1 Constelar, *imagin(m)ar*: a pesca de xaréu e os povos praianos



Figura 31 Autoria das imagens: [01] P. Verger (década de 1940); [02 e 04] A. Robatto Filho (1953), fotograma de *Entre o Mar e o Tenda*; [03] M. Gautherot (1940).



05



06



07



08

Figura 32 Autoria das imagens: [05] Carybé (1950); [06] Alice Brill (1953); [07] J. Pancetti (1957); [08] P. Verger (década de 1940).

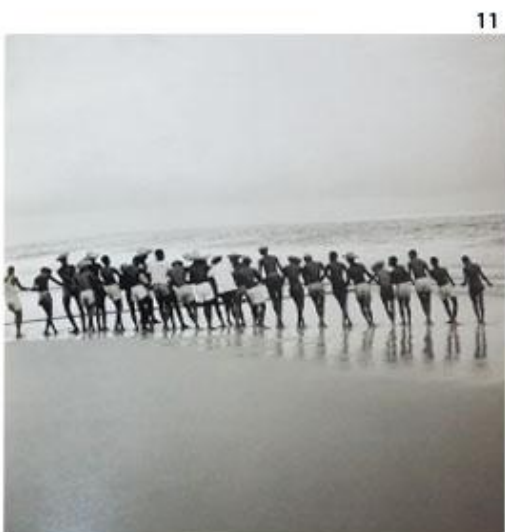
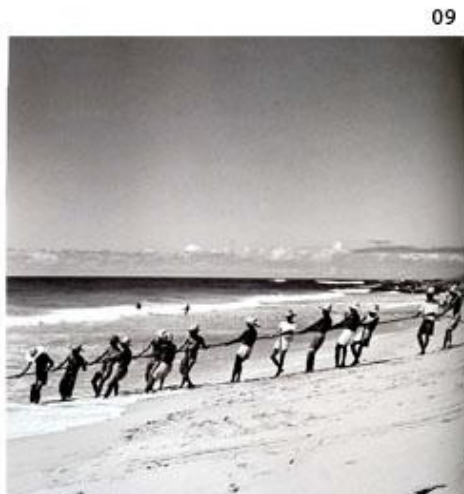


Figura 33 Autoria das imagens: [09] P. Verger (década de 1940); [10] Flávio Damm; [11] M. Gautherot (1956); [12] Carybé (1968).



13



14



15



16

Figura 34 Autoria das imagens: [13] Flávio Damm;[14] A. Robatto Filho (1953), fotograma de *Entre o Mar e o Tenda*;[15] M. Gautherot (1956); [16] Carybé (1963).

17



18



19

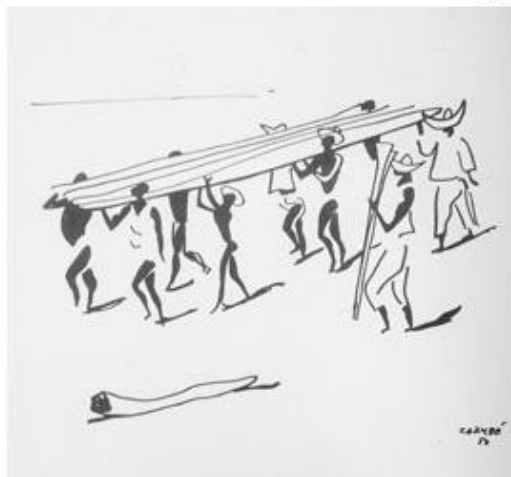


Figura 35 Autoria das imagens: [17] Carybé (1950); [18] A. Robatto Filho (1953), fotograma de *Entre o Mar e o Tenda*; [19] Flávio Damm.

20



21



22



Figura 4 Autoria das imagens: [20] P. Verger (década de 1940); [21] Carybé (1950); [22] A. Robatto Filho (1953), fotograma de *Entre o Mar e o Tenda*.



23



24



25



26



27



28

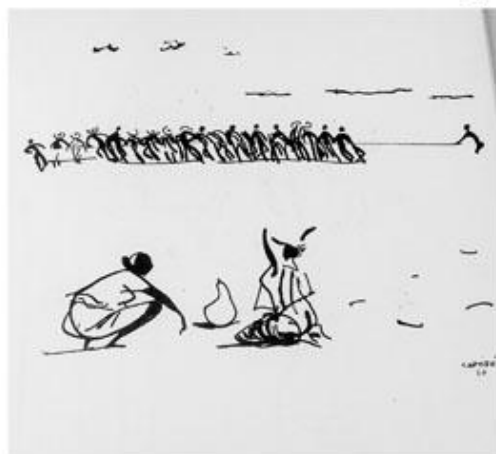
Figura 37 Autoria das imagens: [23 e 27] A. Robatto Filho (1953), fotograma de *Entre o Mar e o Tenda*; [24 e 25] Carybé (1950); [26] P. Verger (década de 1940); [28] M. Gautherot (1943).



29



30



31



32

Figura 38 Autoria das imagens: [29 e 32] A. Robatto Filho (1953), fotograma de *Entre o Mar e o Tenda*; [30 e 31] Carybé (1950).

Transpondo certos parâmetros de visibilidades que poderiam condicionar esta ou aquela obra em um campo visual pré-estabelecido, o intento aqui é ao aproximar fotografias, desenhos, pinturas e cinema, constituir um pequeno inventário pesqueiro. A partir desse agrupamento imagético, seguimos com a atenção voltada para a aparição dos pescadores, da comunidade praiana e os modos pelos quais se avultam seus corpos e seus gestos. Acreditamos que esse procedimento de avizinhar imagens é, sobretudo, *imaginário*, como nos aponta César Guimarães, uma vez que segue guiado, em parte, pelo desejo do analista e de suas associações inesperadas, mas também porque visa a um método capaz de “retirar as imagens do isolamento e da fixidez, nelas perscrutando o detalhe insignificante, quase apagado, para colocá-las em uma série, aproximá-las de outras, inclusive de outros registros, a despeito de tudo que as separa” (GUIMARÃES, 2013, p. 86).

Coforme esclarece Leandro Pimentel Abreu (2011), o termo inventário segue investido de uma conotação pejorativa quando visto a partir da significação que o toma apenas como sinônimo de escolher, recolher, nomear, numerar, classificar e deixar à disposição. Sob essa concepção burocrática, o inventário não tem autor, seria pura descrição, excluindo, desse modo, um viés mais artístico. No entanto, buscando pela etimologia das palavras, lembra Abreu que “inventário” vem do latim *inventum*, do infinitivo *invenire*, que significa achar, encontrar, adquirir, e dessa origem etimológica também se deriva a palavra “inventar”, cuja definição indica um deslocamento do que “estava disperso, separado, sem uma relação, e que passa a interagir. Produz-se assim uma relação e um uso direcionado para um objetivo, ou para um futuro ainda por se fazer” (ABREU, 2011, p. 28). O que nos parece flagrante apreender a partir das ideias apresentadas é pensar “o inventário como forma básica de composição de imagens que torna possível uma invenção” (ABREU, 2011, p. 45).

A ação inventariante, que pode ser decomposta em movimentos como os de busca, seleção, registro, classificação e apresentação, possibilita a constituição de *coleções*, e esta não como uma resultante mecânica de um somatório de peças. Para melhor defini-la, mais adequado seria dizer, pois, que “se trata de um conjunto de forças que põe em relação e imanta uma constelação de peças” (SOUTO, 2016, p. 20). A coleção imagética sobre a pesca de xaréu apresentada neste trabalho de pesquisa originou-se, portanto, do rastreio, coleta e escolha sobre tal temática, visando outras áreas artísticas, não somente a cinematográfica. A

despeito dessa recolha de imagens ocorrerem, *a priori*, instigadas pela semelhança, seja temática, seja pela percepção dos gestos em repetição, assumimos – para além do caráter inventariante e imaginário – certa arbitrariedade quanto à composição dessa coleção, uma vez que segue “influenciada pelo ponto de vista do colecionador, pelos locais onde circula (os festivais, as mostras, os cinemas, a universidade), pelos debates que trava e por seus pares” (SOUTO, 2016, p. 22).

Assim sendo, para produzir esse inventário e constituir essa coleção, teve-se como ponto de partida o filme *Entre o Mar e Tendal*, produzido por Alexandre Robatto Filho. Em torno dessas imagens cinematográficas orbitam-se outros registros sobre a pesca; são elas que imantam esses outros modos de olhar para a vida daqueles povos. Vista sob essa perspectiva, as imagens robattianas nos aparecem como *imagens que saltam*, nos dizer benjaminiano, ou seja, como “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma *constelação*” (BENJAMIN, 2004, p. 504, grifo nosso).

Georg Otte e Miriam Lídia Volpe (2011), em seus estudos que originaram o texto *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*, indicam que o teórico alemão, em meio a reflexões abstratas, formula a proposição de que *as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas*. Pensar, pois, em um método constelar a partir do pensamento benjaminiano é notar que a relação entre seus componentes – as estrelas – não é apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída. Desse modo, em lugar de uma “cômoda sequência de início-meio-fim o leitor, (...) encontra um ‘mosaico’ de reflexões cuja ligação não é feita através da concatenação textual-linear, mas através de uma rede de conexões intra ou intertextuais” (OTTE; VOLPE, 2001, p. 39).

O ato de contemplar – à maneira do observador de estrelas – permite considerar um objeto nos vários estratos de sua significação, sendo essa ação contemplativa responsável também por justapor elementos isolados e heterogêneos. Logo, ao se permitir os modos de contemplação, caberia ver:

quais os elementos que se destacam e quais as ligações que poderiam ser estabelecidas entre esses pontos. Se retomarmos as considerações de que as constelações não são formações naturais, mas ‘imagens culturais’, diferentes segundo as épocas, que eram projetadas sobre a disposição das estrelas em relativa proximidade, a leitura do texto constelar se caracterizaria pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas. (...); ao

procedimento ‘horizontal’ do texto linear, Benjamin opõe a ‘verticalização’ de determinados tópicos. (OTTE; VOLPE, 2000, p.39).

Com relação aos termos metodológicos, aderir a essa forma de rearranjo das imagens balizada por um pensamento constelar permite injetar na dinâmica do trabalho de pesquisa, como denota Mariana Souto (2016), algo de vivacidade ao ver os objetos como interagentes entre si, tecendo relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança, diferença. Trata-se de objetos vivos no sentido de serem dotados de movimento, desejos, ideias, algo a dizer e autonomia no mundo. “Assim, tão importante quanto a relação da pesquisadora com os objetos é a relação dos objetos entre si” (SOUTO, 2016, p. 22).

Refletindo acerca da imagem, Etienne Samain (2012) coloca que seja ela qual for – um desenho, uma pintura, uma fotografia, um fotograma, um infográfico – “*nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar*” (p. 22, grifos do autor). Adensando nas asserções propostas, afirma ainda Samain que *toda imagem é portadora de um pensamento*, visto que comporta, de um lado, o pensamento daquele que a produziu e, por outro, o pensamento de todos aqueles que olham para essas figuras, todos esses espectadores que nelas incorporam seus modos de pensar, suas fantasias e até suas intervenções. Há, ainda, uma terceira via apontada, a de que a imagem teria uma *vida própria* e um verdadeiro *poder de ideação*, “isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ‘ideias’ ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012, p. 23). Exemplificando de modo associativo, o autor pontua que se sabemos reconhecer esse potencial à frase escrita ou à frase musical – uma vez que a associação de palavras ou das sete notas tonais tem a capacidade de movimentar e promover ideias – não se pode, portanto, deixar que escape esse poder ideativo quando se trata de imagens.

Ao convocar as imagens robattianas aproximando-as de outras produções artísticas de diferentes campos, constituímos nossa *coleção constelar*. Buscando inspiração nos termos marítimos, importa mais estabelecer uma *rede* entre essas imagens, bem como o *poder de ideação* que pode advir com esse movimento, do que olhá-las separadamente em seus contextos de fabricação, embora nuances sobre seus aspectos históricos e autorais não sejam raros em nossa análise.

Ademais, os quadros imagéticos postos logo na abertura deste tópico não foram organizados visando a uma perspectiva cronológica. Os tempos aqui dialogam, endereçam futuros, abrem-se para o presente. Também não buscamos por uma espécie de “imagem-

fundante”, original, pioneira. Se demarcamos o período em que foram feitas é mais para dizer sobre aquilo que resiste nas imagens; sobre aquilo que imantou a lente da câmera ou traço na tela e, em perspectivas diversas, fez ecoar gestos, aparições. Por se tratarem de registros imagéticos sobre o mesmo fenômeno, interessa-nos, portanto, os modos de olhar para uma mesma prática e os entendimentos que podem aflorar a partir dessa posta em relação.

Inventariar, colecionar, imaginar. Há potência no gesto imaginativo se ele acende a percepção de que as imagens não perdem seu caráter de testemunho ou de documento mesmo quando nelas perscrutarmos aquilo que resta, o que excede ao tempo em que foram produzidas. De imediato, um entendimento já nos parece claro. Em meio a tantos registros recolhidos, visados, revisitados, colecionados pouco se sabe sobre as individualidades daqueles que foram retratados, seus nomes, o que pensavam acerca dos seus modos de vida. Mais sabemos sobre quem os retratou.

Mostrada em seu momento de ofício compreende-se notoriamente que se trata de uma classe trabalhadora. Em sua ampla maioria são pescadores negros, desprovidos de muitos recursos financeiros. Se no presente os longos cabos prendiam, por um momento, a *gente mais livre do mundo*, como ouvimos na narração de *Entre o Mar e o Tendam*, o corpo e os métodos tradicionais daqueles trabalhadores em aparição evocam um tempo pretérito não tão distante, em que o sentimento de liberdade era possível apenas no plano das ideias.

Conforme aponta Júlio Braga (1970), foram os africanos, escravos dos proprietários das armações, os primeiros pescadores de xaréu, sendo eles os responsáveis por transportar para esta atividade as suas cantigas e a fé nas suas divindades. Inspirando artistas das mais variadas áreas – desde pintores, poetas, compositores – o acontecimento à maneira como ocorria nas praias de Salvador proporcionava a quem assistia “um espetáculo sem dúvida fascinante: um misto de trabalho e festa” (BRAGA, 1970, p. 51).

Elementos recorrentes nos diferentes modos de olhar para tal manifestação, os cabos e redes parecem interligar existências. Por eles gestos se complementam, repetem-se, ecoam resistências, indicam-nos continuidades, conectam-se gerações. Em seu entorno os corpos se organizavam, sejam eles robustos como nas pinceladas de Pancetti ou esqueléticos, como vistos

no registro de Pierre Verger. Compondo os enquadramentos, as longas filas, a depender do ponto de vista, figuram um traçado reto criando na cena um paralelismo ou perpendicularidade com relação à linha do horizonte, como se fossem eles também o encontro entre céu e mar.

Dentre todas as etapas desempenhadas, ora pelos *homens da terra*, ora pelos *homens do mar*, sobressai a importância crucial da rede não só como meio de subsistência, mas como elemento fundante de existência daquela comunidade. Segundo lembra o sociólogo Roger Bastide (2002), sua fabricação se dava como todas as redes do mundo, com a ajuda de um tear, distinguindo-se das outras apenas por suas proporções verdadeiramente gigantescas. Desse modo, devido à sua extensão, tudo se tornava trabalho coletivo: tecer nas areias, reparar os danos, lançar ao mar, aguardar que os peixes compareçam para, posteriormente, fazer o arrasto e o recolhimento.

Aliada às canções, as tramas e cordas instauravam um ritmo para esta coletividade; por meio delas percebe-se a pujança do que é estar junto, a força de um trabalho coletivo que se transmuta em dança. Como numa coreografia, os pés se cruzam, os joelhos são flexionados, os braços seguem estendidos e as mãos cerradas agarram o fio que segue retilíneo – tensionando sentidos, atribuindo significações.

Em suas pesquisas, Bastide⁹⁶ já havia notado que para a civilização africana o ritmo tem uma importância primordial não somente com relação às suas danças ou em suas músicas tocada nos instrumentos percussivos, nas batidas dos pés e das mãos, mas também por sua plástica, pela repetição dos mesmos motivos ornamentais, numa recusa “a imitar o real, na deformação da natureza, em suma, no desígnio/desenho transformado em *leitmotiv*, na escultura que é uma dança de volumes e na arquitetura que é uma composição musical” (BASTIDE *apud* LUHNING, 2002, p. 223). Para o autor, quem desejasse descobrir a civilização do ritmo em toda sua plenitude seria preciso partir em direção às praias da Bahia e chegar até uma vila de pescadores na época em que grandes bandos de peixes passavam junto da costa, numa referência à pesca do xaréu.

O canto dita o compasso do trabalho. Movendo-se em conjunto, as expressões são consonantes. A harmonia é vista nos trejeitos, posturas, nos modos de se conduzir a prática

⁹⁶ Entre os diversos trabalhos de autoria do pesquisador francês, fruto de suas incursões pelo território brasileiro, é possível encontrar no livro *Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco*, publicado em 1945, um tratado sobre a pesca de xaréu. Parte das pesquisas relacionadas a esta temática foram reproduzidas pela autora Angela Luhning, no livro: *Verger-Bastide: dimensões de uma amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

pesqueira. “Curvam-se e puxam a rede num grande gesto que segue a ordem dada pela frase musical. Os corpos se retesam para se balançar novamente, marcando com os pés a dança marítima” (BASTIDE *apud* LUHNING, 2002, p. 234). Mas há quem quebre esse ritmo e recuse, por exemplo, a direcionar o olhar para o lado, ou para baixo. Na mirada frontal, revela-se a *pequena centelha do acaso*, sobre a qual falava Benjamin (1987); é o risco do real sob uma imagem que nos endereça futuro, incita um tempo por vir, conserva algo que não pode ser silenciado e que reclama pelas existências daqueles ali mostrados. Torna também evidente o dispositivo; dá-se a ver esse outro dessemelhante que observa a partir de um aparato técnico, sujeito estrangeiro àquele universo.

Além disso, essa visada direta – sem desvios – manifesta um instante que se dilata para acolher a troca de olhares (GUIMARÃES, 2013, p. 84) entre quem registra e quem é registrado, como vemos na fotografia de Marcel Gautherot. De origem francesa, Gautherot “conservou o gosto pelo convívio social, pelos indivíduos mais humildes, por seus trabalhos e seus costumes, seus *habitats*, seus ofícios e suas ferramentas” (FRIZOT, 2016, p. 23); era o aspecto natural e as atitudes espontâneas desses indivíduos que despertavam o interesse do fotógrafo.

Embora todo esforço árduo empregado por esses povos marítimos, a atividade recorrentemente é descrita pelo viés poético, em tom de exaltação. Ao descrever a pesca do xaréu, Carybé (1976) – artista plástico argentino radicado no Brasil – caracterizou-a como “um espetáculo de poesia, de canto e de ritmo ligado ao mar, às ondas, ao ímpeto das águas” (p. 17). Pelo seu relato, sabemos sobre os cantos entoados, as particularidades quanto à feitura da rede, a quantidade de homens envolvidos, bem como sobre as divisões do trabalho. Mas segue além. Transpondo para escrita o que podemos perceber nas ilustrações, sua sensibilidade artística – também com as palavras – ressalta o contraste entre a areia alva e os corpos negros; o ritmo dos pés fincados ao solo; os músculos que “numa retezada só parecem querer sair da pele, parecem peixes reluzindo” (CARYBÉ, 1976, p. 19).

Já Wilson Rocha⁹⁷ (1950) afirmava que não havia sentimento de sacrifício, o que se via era “a alegria do labor coletivo numa visão harmoniosa de beleza humana contida em um dos episódios mais remotos e mais puros do folclore baiano” (n.p.). No entendimento do

⁹⁷ O breve texto assinado pelo autor está posto na abertura do livro “*Pesca de Xaréu*”, obra dedicada a mostrar a prática pesqueira a partir dos desenhos de Carybé. A publicação, lançada em 1950 sob responsabilidade do Governo da Bahia, integra a *Coleção Recôncavo* juntamente com outros nove cadernos também ilustrados pelo artista plástico.

autor, a prática manifestava o poder do corpo humano; era uma festa de poesia com cantos de trabalho. Vista, portanto, como uma manifestação folclórica, a *puxada de rede*, fase final da pesca do xaréu, integrava o ciclo anual das festas populares que se realizavam no estado.

Reunindo práticas e modos de organização diferentes se comparadas a outras comunidades pesqueiras do país, a pesca do xaréu, cujas origens remetem aos primeiros anos do século XVIII, atraía para o litoral baiano grande afluxo de turistas nacionais e estrangeiros. Desse modo, não era de se estranhar certa preocupação por parte do poder público quanto ao desaparecimento dessa atividade, uma vez que os processos mais modernos surgentes dispensavam maior número de trabalhadores, descaracterizando, assim, os métodos tradicionais adotados por aqueles povos praianos⁹⁸.

A consolidação da atividade como atrativo turístico instigava o interesse de importantes meios impressos com circulação nacional, como a revista *O Cruzeiro*. Com texto do jornalista e crítico de arte baiano Odorico Tavares⁹⁹ e fotografias de Pierre Verger, a edição publicada em outubro de 1947 traz extensa reportagem na qual se apresentam as particularidades da manifestação. Em detalhes minuciosos são relatadas desde as técnicas empregadas para a captura do peixe até a transcrição das músicas entoadas durante o ritual da puxada da rede. A precisão jornalística ao evidenciar os fatos, aliada ao lirismo empregado na linguagem, afirma que “o xaréu encerra um mundo nas cinco letras de seu nome (...), é um episódio de trabalho, de canseiras, mas, como todo episódio árduo da vida dos negros baianos, é também de poesia, de música e de baile” (TAVARES, 1967, p. 53).

Durante cinco meses os pescadores das praias dos subúrbios de Salvador lançavam-se na tarefa que tinha início pela construção das engenhosas e pesadas redes de arrasto, que "não é uma redezinha qualquer, uma tarrafazinha que se joga, um só homem de cima da jangada para colher alguns peixes" (TAVARES, 1967, p. 79). Devido à complexidade da feitura e custos envolvidos os pescadores não tinham como arcar com as despesas da rede, sendo ela de

⁹⁸ O artigo intitulado *Proposta encampação da pesca do xaréu*, publicada no jornal *A Tarde*, em 08 de agosto de 1968, revela que um ano antes (da data da publicação jornalística), três empresas norte-americanas haviam filmado a pesca do xaréu, em Armação. Além disso, cita que o documentário *Entre o Mar e o Tendam*, de Alexandre Robatto Filho, exibido e premiado em São Paulo, fora adquirido pela Prefeitura de Salvador. O parágrafo final do texto lembra que, por determinação da Diretoria de Turismo, a próxima pescaria estava programada para princípios de outubro, por ocasião do Congresso dos Hoteleiros do Brasil.

⁹⁹ O mesmo texto publicado na revista *O Cruzeiro* é reproduzido posteriormente no livro *Bahia: imagens da terra e do povo*, de autoria de Odorico Tavares. A paginação das citações aqui apresentadas se referem, portanto, a este livro que reúne outras reportagens escritas pelo autor com temáticas inerentes ao estado baiano, cujas ilustrações foram assinadas pelo artista plástico Carybé. Cf. TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

propriedade do Armador que designava um *chefe* como representante local a quem a comunidade devia certa obediência. Depois de pronta, e seguindo sistemática divisão do trabalho, os *mestres da terra e do mar* organizam suas equipes para cumprimento das etapas seguintes que se repetiam ano a ano, desde os tempos da Colônia.

Enquanto isso, no horizonte da praia, permaneciam as mulheres e os filhos dos trabalhadores. Segundo as constatações de Bastide (2002), as famílias viviam em humildes cabanas de um ou dois cômodos feitas com folhas dos coqueiros. Nos arredores dessas simples moradias, a rede traçava um círculo “atrás do qual o que se via era não só o trabalho rude e miséria, mas também canções e música” (BASTIDE *apud* LUHNING, 2002, p. 226). Os quintais eram os locais onde se cozinhava a refeição do dia, tendo por combustível o fogo gerado a partir de pedaços de madeira. Geralmente, aponta o autor, as mulheres fixavam-se nos casebres no decorrer de toda a estação de pesca recebendo, quando muito, visitas dominicais dos maridos. O que pautava, portanto, a vida dessas mulheres era o ato de espera. Sem figurarem efetivamente no desempenho das fatigantes tarefas pesqueiras¹⁰⁰, a elas caberia de longe observar o trabalho masculino e aguardar o regresso para os lares.

As montagens que conformam esta *coleção constelar* aqui apresentada não visam a uma análise detida imagem por imagem, nem a um esgotamento temático. Servem antes para se pensar relações, trazer à tona diferentes pontos de vistas instaurando, assim, uma abertura para o tempo presente. Motivada por uma ação inventariante, revela-se a vertente memorialística. A coleção torna evidente não somente os gestos em desaparecimento de uma prática tradicional datada de tempos longínquos como também subscrevem a existência daquelas vidas humanas, daqueles homens e mulheres.

Situado no nascedouro de uma espécie de tradição iconográfica sobre os pescadores de xaréu, as imagens de Alexandre Robatto Filho, quando vistas a partir desse conjunto, ecoam outras abordagens artísticas contemporâneas. Por outro lado, seus documentários sobre a temática também legam um repertório cinematográfico que resvala em outros trabalhos fílmicos. Foram as vivências daquelas comunidades praianas que suscitaram questões relevantes para o surgimento de *Barravento*, obra paradigmática do cinema brasileiro e

¹⁰⁰ Como vimos em *Entre o Mar e o Tendam*, havia uma tímida participação feminina no momento da puxada da rede, com vias de recebimento do “Lava-Pés”, ou seja, pagamento com o próprio pescado. Conforme aponta Bastide (2002), esse nome era atribuído porque, para receber a gratificação era preciso obrigatoriamente a entrada na água para recolha do peixe.

primeiro filme de longa-metragem do cineasta Glauber Rocha. Ao inscrever aquela prática num espaço diegético ficcional, Glauber já dava sinais de como seriam os modos de aparição dos povos no Cinema Novo.

2.2 *Barravento*: a cena incontornável

O gesto de inventariar por certo diz sobre um movimento comparatista, à medida que se põe, lado a lado, obras de autores diversos, produzidas em diferentes contextos. Esclarece Souto (2016, p. 16) que ao colocar filmes em relação cria-se uma ambiência para que eles conversem entre si, desafiem-se e enderecem questões uns aos outros. Desse modo, o interesse aqui passa a ser não apenas as obras robattianas em si, mas os possíveis entendimentos suscitados que podem surgir na interseção com outra produção cinematográfica.

Sem que se perca a singularidade de cada obra, a aproximação entre filmes pode contribuir para que se desponham as especificidades de cada um. O entendimento é de que:

as obras estão sempre em relações de alteridade com outras e que interessa ao pesquisador não apenas seu exame profundo, mas observar de que maneira um texto está situado no mundo, que companheiros encontra, como conversa com seus contemporâneos, com seus antecedentes, como prefigura um porvir” (SOUTO, 2016, p. 27).

Nesse sentido, seguimos igualmente inspirados pelo que nos aponta Ismail Xavier (2007), ao afirmar que “a melhor análise é aquela que enriquece a percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos” (p. 14). Para o autor, caracterizar um trabalho é também dizer sobre o que ele não é, marcando, assim, os pontos de transformação.

É pelo registro da pesca praticada no litoral baiano que empreendemos o gesto de aproximar *Entre o Mar e o Tendam* (1953) e *Xaréu* (1954), de Alexandre Robatto Filho, com *Barravento* (1962)¹⁰¹, de Glauber Rocha. Em seu primeiro longa-metragem, Glauber cercou-se do contexto dessa mesma temática com interesse particular nas relações de trabalho e na

¹⁰¹ A produção do filme começou em 1959 e seu lançamento ocorreu três anos depois.

prática religiosa fixada por aquela comunidade pesqueira com intuito de debater, através de um cinema engajado, questões sociais. O filme marca “o encontro do baiano protestante Glauber com o negro, com a afrobahia e esse momento teria reflexos em toda a sua obra subsequente” (GATTI, 1987, p. 16).

Os títulos parecem partilhar a percepção de que não bastava ao fenômeno apenas existir, sendo preciso exaltar cinematograficamente o gesto. Dito de outro modo significa um não se satisfazer com uma existência não exaltada (COMOLLI, 2008, p. 234). Como manifestação calendarizada, investida pelo viés turístico, a pesca atraía olhares diversos interessados em ver de perto a unicidade de um evento que, apesar dos avanços do progresso, ainda persistia no litoral de Salvador. Praticada naqueles moldes, a pesca de xaréu imprimia um caráter incontornável à cena vista. Assistindo aos filmes, a impressão que temos é de que para os realizadores não foi suficiente ser apenas mais um espectador que presenciou aquelas cenas. Era preciso, pois, expandir o que se via em dimensões cinematográficas.

A origem dos antepassados escravizados está posta nos dois filmes, quer seja nos letreiros iniciais de *Barravento*, quer no texto falado na narração em *off* dos registros de Robatto Filho. Também é comum aos filmes o local¹⁰² de ação. Margeando, em ambos os trabalhos a câmera não avança ao mar. É o litoral, o tendal como nomina Robatto Filho, onde agem os corpos. Ali é o território sobre o qual se põem em cena para que o cinema aconteça.

Para além da temática em si, percebe-se que as semelhanças em alguns momentos extrapolam para concepções estéticas, bem como para formas de apresentação da imagem e do som. De perto vemos o rosto dos pescadores com seus chapéus de palha na puxada da rede, além dos enquadramentos baixos – e por vezes diagonais – que evidenciam o cruzamento dos pés no bailado que segue ritmado ao som do canto e da percussão. Ecoando outros modos de visualidades, é como se uma força inerente à atividade pesqueira retratada imantasse os posicionamentos e movimentos da câmera dentro da cena. As sombras marcadas denotam a presença de uma luz dura, natural. De relance, demarca-se a participação feminina dentro de uma atividade notoriamente realizada por homens. O cântico *Quando eu venho d’Aruanda* serve de trilha para as obras, mas como em *Xaréu* – e contrário a *Entre o Mar e o Tendal* – em *Barravento* não são os pescadores que ouvimos cantar, mas sim uma voz impostada, sem interferências, típica de uma gravação em estúdio. Há muitos planos de natureza e o mar

¹⁰² Referimo-nos aqui de modo genérico para designar o litoral norte de Salvador. Importante frisar que embora as práticas da pesca fossem as mesmas, os filmes tiveram locações diferentes. Robatto Filho gravou nas praias de Chega-Nego e Carimbamba. Já *Barravento* foi filmado em Buraquinho, localizada próxima à praia de Itapuã.

segue onipresente permeando as narrativas. As tomadas são lentas como se ressoassem o ritmo de vida daquelas pessoas e seus tempos de trabalho que envolvem espera e contemplação.

A imagem do farol comparece nas obras, embora a aparição da construção tenha significados distintos para os contextos fílmicos. Em *Entre o Mar e o Tendam* sua presença é denotativa, aparece para corroborar o que diz a narração. Referencia o espaço e não deixa dúvida para o espectador de que se trata de Itapuã. Já em *Barravento* há uma construção de sentido metafórica. Surge primeiramente como cenário para a chegada de Firmino (Antônio Pitanga) à comunidade. Sozinho, ele caminha com um certo gingado por entre as pedras, locomovendo-se frontalmente até atravessar o enquadramento. Na tomada final, Aruã (Aldo Teixeira) percorre o mesmo trajeto, mas na contramão, ou seja, em um movimento de afastar-se, ir ao longe. Como notou Bernardet (2007), é o farol como “símbolo da liderança e do isolamento” (p. 77), características caras aos personagens em questão e suas tramas desenvolvidas na diegese fílmica.



Figura 39 *Entre o Mar e o Tendam* (1953)



Figura 40 *Barravento* (1962)

Nas produções robattianas, embarcamos nesse modo de vida pesqueiro não somente pelas funções laborais ou pela cadência dos passos sincronizados no ritmo dos cânticos entoados, mas principalmente porque os povos estão presentes nas imagens. Corpos, rostos, ações irrompem na tela e ainda que de forma mediada pelo olhar do documentarista, tomamos conhecimento de suas existências e de suas práticas ancestrais. Os filmes, sobretudo *Entre o Mar e o Tendamal*, descrevem as relações de trabalho postas naquele contexto sem suscitar questionamentos, sem problematizar o fato do proprietário da rede – o Armador – ficar com uma farta quantia dos dividendos. Despretensioso de uma investida crítica àquela realidade, a narrativa se ocupa em etnografar, esmiuçar – com pormenores e eloquência – como se conformava a comunidade dos pescadores de xaréu que estava em vias de desaparecer devido aos processos modernizantes.

Numa perspectiva preservacionista, há uma preocupação com relação ao futuro, embora o filme se enlace fortemente a um tempo pretérito, lá onde os “roncos dos motores” do progresso não abafavam as velhas canções entoadas “*por uma gente alegre que trabalhava cantando*”, como ouvimos em *Xaréu*. O culto ao passado dita fortemente o tom desses filmes e o que parece restituir um tempo presente – tirando-nos das imagens imersivas e de contemplação atemporal – são os carros que passam ao fundo, escapando entre uma tomada e outra.

Os aspectos religiosos comparecem sem muita ênfase nas abordagens fílmicas de Robatto Filho. Em uma breve sequência posta em *Entre o Mar e o Tendamal*, qualifica-se como uma *virtude* a crença *muito forte que veio de Iorubá*. A figura do *mestre da terra* aparece na tela portando um apito ornado com *as fitas azul e branca, que são as cores de Iemanjá, da rainha do mar, onde mora o peixe*. Entretanto, mais adiante, a narração indica que o pescado *é a recompensa que há séculos o homem recebe das mãos de Deus*, recobrando um histórico cristão apostólico e milagreiro no qual o realizador estava inserido. De maneira menos direta, as letras dos *cânticos d’Aruanda*, que foram gravados *in loco*¹⁰³, também restituem esse caráter místico, endossando o costume peculiar ali retrado.

Já *Barravento* indica um porvir ao acenar para a superação de crenças tradicionais paralisantes e dos modos exploratórios estabelecidos na organização do trabalho. As convicções religiosas da comunidade pesqueira são postas como obstáculo para a

¹⁰³ Em conversa com José Gatti (1987), Sílvio Robatto recorda que o som do filme foi feito com um gravador de fio e ressalta que o pai: “sempre teve a preocupação de criar uma trilha sonora original” (p. 23).

emancipação econômica dos trabalhadores, que eram subordinados a hierarquias e divisões desproporcionais. No entendimento de Glauber, exposto em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, encontra-se na obra o início de um gênero: o filme negro. “Desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística” (ROCHA, 2003, p. 160).

Com relação à forma de abordagem, vale lembrar a defesa do realizador para com o debate acerca das questões socioculturais da Bahia, estado que para ele representava “na síntese, o barroco português, o misticismo erótico da África e a tragédia despojada dos sertões” (ROCHA, 2003, p. 154). Conforme segue apontando, as gerações mais novas de escritores e artistas surgidas, inicialmente, em 1945, no grupo *Cadernos da Bahia*¹⁰⁴, e posteriormente nas revistas *Ângulos*¹⁰⁵ e *Mapa*¹⁰⁶, sempre combateram violentamente o passado de Castro Alves e Rui Barbosa, discurso ao qual Robatto Filho – não inserido entre os membros dessa nova geração surgente como apontamos anteriormente – demonstrava afinidade. No entanto, apesar da postura subversiva, afirma Glauber, “o improvisado, o romantismo e o discurso descritivo continuaram marcando, e mal, a expressão artística da Bahia” (ROCHA, 2003, p. 154), numa referência à falta de disciplina de Jorge Amado, se comparado a Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto e o sensualismo conflitantes com a razão presente nos poetas modernos baianos, como Carvalho Filho e Florisvaldo Mattos. Essa mesma circunstância-crise por ele identificada também estaria exposta no teatro, na escultura de Mário Cravo, na pintura de Jenner Augusto, nas gravuras de Scaldaferrri Sante e nas artes gráficas de Calazans Netto¹⁰⁷.

Percebe-se nessas declarações uma clara intenção de imprimir um novo tratamento criativo aos temas que o rodeavam e que vinham servindo de lastro para as diversas expressões artísticas na Bahia. Seria preciso romper com o passado, servindo-se dele “apenas como fornecedor do instrumental estritamente necessário para a transformação” (GATTI, 1987, p. 19). Considerando os postulados glauberianos, Robatto Filho se enquadrava naquilo

¹⁰⁴ Periódico que se qualificava como revista de cultura e divulgação e teve seis números, no período de 1948 a 1951. Cf. GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 45.

¹⁰⁵ Conforme aponta Carvalho (2003, p. 58) a revista *Ângulo* foi criada em 1950 pelo Centro Acadêmico Ruy Barbosa, ligado ao curso de Direito da Universidade Federal da Bahia.

¹⁰⁶ Revista criada em 1957 por integrantes do grupo que ficou conhecido como *Geração Mapa*, do qual faziam parte Glauber Rocha, Calazans Netto, Fernando da Rocha Peres, João Carlos Teixeira Gomes, Paulo Gil Soares, dentre outros importantes nomes ligados à cultura na Bahia. Cf. GOMES, *idem*, (p.31 – 44).

¹⁰⁷ Importante ressaltar que os letrados de *Barravento* tiveram a assinatura deste artista.

que deveria ser superado, ao levarmos em conta as principais características de seus documentários que apostavam nos recortes pitorescos, descritivos, na ênfase às paisagens naturais, no culto ao tempo pretérito, no registro do cotidiano apartado de conflitos, sem indicar, portanto, em suas abordagens, para engajamentos políticos contundentes.

Embora toda a defesa de Glauber Rocha quanto às intenções combativas do misticismo em *Barravento* – ideia expressamente grafada no texto inicial que aparece na abertura do filme – Xavier (2007) já apontara para a seletividade de uma leitura fílmica marcada pelo conteúdo de crítica à alienação religiosa, o que poderia “apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem” (p. 25). No entendimento do autor, a partir dessa constatação torna-se difícil assumir a obra como “um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores em sua miséria e reduzir os elementos de estilo a expressões do temperamento do cineasta, cuja relevância seria menor ou quase nula nas considerações sobre a sua significação social e política” (XAVIER, 2007, p. 25).

Para Bernardet (2007) o enredo de *Barravento* é uma questão política, e uma política de cúpula. Justificando essa máxima, o autor defende que a importância dada às personagens Firmino e Aruã é porque as relações estabelecidas, no filme, com a comunidade se equiparam à estrutura de um comportamento fundamental na vida política do Brasil: o populismo. Sem força suficiente para delinear uma ação própria e agir autonomamente, o povo – proletariado e pequena burguesia – “entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções; o líder, em torno do qual se aglomeram átomos sociais, os indivíduos, adquire feição carismática” (BERNARDET, 2007, p. 78). A importância fundamental dessa produção glauberiana para a história do cinema brasileiro, na visão de Bernardet, se deve justamente ao fato de ter sido o primeiro filme a captar aspectos essenciais do país, transpondo para o plano da arte uma das estruturas da sociedade.

Logo nas primeiras cartelas que aparecem em *Barravento* somos alertados de que “os personagens apresentados não têm relação com pessoas vivas ou mortas, contudo, os fatos existem”. As cenas iniciais da puxada de rede, por certo, são as que apresentam de modo mais marcado características documentais, embora esse traço não-ficcional perpasse todo o enredo.

Vemos nessa sequência, posta após os créditos iniciais, homens perfilados que unidos por um longo cabo recolhem os peixes do mar. Variando os eixos da tomada, o

enquadramento é feito de longe, distanciado. Na sequência, *Quando eu venho d'Aruanda* emerge na banda sonora enquanto, na imagem, vemos a figura de um pescador solitário caminhando à beira-mar. Muda-se a trilha para a aparição de Firmino que surge trajando terno branco e chapéu, numa típica representação da figura do malando. Em meios às pedras, o personagem salta para entrar no filme. Corta-se novamente para a puxada da rede, mas agora com enquadramento mais próximo da cena retratada. Entre os homens está Aruã, o outro protagonista do filme, a quem a câmera em alguns momentos persegue em um plano um pouco mais fechado. Como membro integrante daquela comunidade, Aruã aparece no desempenho da função laboral em conjunto com os outros pescadores, diferente de Firmino que chega sozinho.

Em determinado trecho, notamos que os passos cruzados dos pés na areia oscilam, já não estão mais tão harmônicos como antes. Há mais um corte e novamente Firmino aparece caminhando em movimento de aproximação e aqui não é a câmera que o procura, como vimos com Aruã. Ele chega como um estrangeiro àquela localidade. A montagem¹⁰⁸ em alternância, os enquadramentos, os modos de aparição dos personagens vão além de apenas encadear uma sequência na outra, uma vez que prenunciam o que veremos se desenvolver no enredo. Tais procedimentos relativos à linguagem cinematográfica denotam não somente uma espécie de apresentação introdutória dos protagonistas, mas indica que logo os peixes chegarão, assim como Firmino, que será o responsável por instaurar o dissenso naquela comunidade.



Figura 41 Aruã e Firmino, em *Barravento* (1962), fotogramas do filme.

¹⁰⁸ Quem assinou a edição de *Barravento* foi Nelson Pereira dos Santos, que àquela altura já tinha realizado *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) e *Mandacaru Vermelho* (1961).

Enquanto as cenas se desenrolam, assistimos os atores representando, bem como os próprios pescadores de Buraquinho em ação, para quem o filme foi dedicado. Segundo revela Gatti (1987), embora tivessem profissionais vindos do teatro, a grande maioria das pessoas que estava no filme era de trabalhadores da comunidade, que participavam, tinham falas e recebiam – ainda que pouco – cachê pelas filmagens. Não houve uma aproximação prévia entre os moradores locais e a equipe de *Barravento* e desse modo poucos eram os componentes familiarizados com a vida na aldeia. Antônio Pitanga, ator que dá vida a Firmino, relembra que a identificação foi se dando à medida que acontecia o reconhecimento entre personagem e a vida real apresentada face a face. A proximidade advinda com a convivência diária, segundo o ator, dava ainda mais força para dizer as falas que o filme propunha, gerando também certa cumplicidade no *set* de filmagem. Os problemas da pesca e das moradias, por exemplo, eram tão violentos que os próprios pescadores avisavam quando o patrão estava próximo, já que certos diálogos presentes no roteiro não poderiam ser ouvidos.

(...) a gente se identificava e se vestia desse personagem que estava ali à nossa frente. Um relacionamento sofrido, mas muito bom. Sofrido porque a gente é humano. Mesmo fazendo cinema, querendo dizer o que se passa com aquele povo... a gente voltava para casa. E eles ficavam lá. Na hora da gente almoçar, tomar café da manhã, eles ficavam olhando: “se vocês, que são a gente – nós – então como é que vocês se alimentam e nós não?” Era muito delicado... (PITANGA *apud* GATTI, 1987, p. 27 e 28).

Embora toda dificuldade percebida nessa comunidade, os personagens não são mostrados no filme como marginais. Com a exceção de Firmino, todos ali têm funções estabelecidas “os homens trabalham na pesca, enquanto as mulheres se dedicam aos trabalhos domésticos ou à religião. E isso era uma novidade quando *Barravento* apareceu” (BERNARDET, 2007, p. 73). Seja no esforço etnográfico de Alexandre Robatto Filho ou no engajamento político pensado por Glauber Rocha, fato é que nas imagens os povos *resplandecem*. Suas aparições reivindicam existências, protagonizam cenas, atravessam os tempos e permanecem vivas pelo cinema. E porque as imagens nos oferecem algo para pensar – ora o real, ora uma centelha de imaginário – como nos disse Samain (2012), os corpos e gestos apresentados nos remetem a outras formas de vida, outros modos marítimos cinematografados. Ao aproximar filmes suscitando com isso legibilidades, lembramos-nos dos homens que remam em *Barque sortant du port* (1895) dos irmãos Lumière e notamos que desde o nascedouro o mar já era objeto de interesse do cinema; da pequena embarcação e seus

tripulantes à deriva em *Limite* (1931), de Mário Peixoto; dos pescadores filmados em *O Homem de Aran* (1934) por Robert Flaherty, mas sobretudo por aqueles mostrados no seminal *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni.

2.3 *Imagens do Xaréu* e o retorno das imagens

Imagens do Xaréu (2007) é um curta-metragem documental baiano dirigido por Marília Hughes e Cláudio Marques filmado na comunidade do Caxundé e na colônia de pescadores da Boca do Rio em Salvador. Já no início a obra estabelece a ligação com Alexandre Robatto Filho ao apresentar, em forma de letreiros na tela a seguinte informação: “*Filmado em Salvador, nos bairros da Boca do Rio e Armação, onde, em 1952, Alexandre Robatto Filho, pioneiro do cinema na Bahia, filmou Entre o Mar e o Tendam, um dos mais belos registros sobre pesca do xaréu*”.

Logo na primeira sequência nos deparamos com o mesmo cenário de outrora, sem narração e sem trilha sonora, a não ser o barulho do mar e balbucio dos pescadores que de seus antepassados herdaram o ofício e a cor da pele. Em um plano geral aberto e em movimento panorâmico, a imagem começa mostrando homens próximos às embarcações se preparando para adentrar o mar e finaliza na imagem de uma pequena casa posta nas areias da praia, construção que no tempo presente dispensa o uso de madeiras e palhas de coqueiros, como vimos nas produções robattianas.

Mostra-se os rolos sobre os quais deslizam as canoas que substituíram as velhas jangadas. A âncora feita de ferro e cimento é carregada para ser posta ao mar juntamente com as redes. Agora, poucos homens são solicitados para o desempenho dessa tarefa preliminar. Ao fundo, margeando a costa, vemos as luzes da cidade urbanizada onde antes era só coqueiral. Entre uma remada e outra, a rede vai sendo colocada ao mar por dois barcos.

Surge na tela Mestre Paulo, que aos 85 anos se prepara pra sair de casa arrumando, cuidadosamente, seus pertences. Em seguida, o vemos ao lado de Daniel, de jovem aparência, sentado numa mesa posta com itens simples de café da manhã. Pelo encadeamento da montagem e pelo enquadramento em plano conjunto, pressupomos existir ali uma ligação próxima – talvez familiar – entre ambos.

Trilhando caminhos opostos, a câmera acompanha de perto os dois personagens que, em ações espelhadas, percorrem as ruas da capital baiana fazendo uso de transporte público. Enquanto o mestre segue em direção à colônia de pescadores, Daniel busca emprego na área de segurança. Na entrega de currículo para o contratante, diz que atualmente é pescador, assim como o pai e o avô, mas que está à procura da estabilidade de um emprego fixo, uma vez que ele tem expectativa de melhorar de vida e a *pescaria tem mês que dá e mês que não dá*. Assim como o personagem Aruã, de *Barravento*, Daniel parte em direção a novas possibilidades de conseguir outro meio financeiro extrapolando o contexto da comunidade pesqueira, embora não se perceba neste uma intenção manifesta de um retorno à lida com o mar, como visto na ficção de Glauber Rocha.

Em outra direção, Mestre Paulo chega à vila de pescadores, a mesma que aparece na abertura do filme. Ele retira de seus pertences uma pequena faca. Em ângulos mais fechados, vemos poucos peixes ao chão, assim como o detalhe da mão do pescador segurando o peixe pelo rabo, gesto similar ao que vimos nas fotografias, desenhos e filmes postos anteriormente em nossa coleção. Os instrumentos de pesca já não são mais os mesmos e é na montagem que a informação se confirma, com planos em paralelo às imagens de Robatto Filho. Após o corte, percebemos que as imagens que vemos na tela estão sendo projetadas para a comunidade, assim como fez Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* (1984). É dessa maneira que os realizadores introduzem os registros de um passado áureo, frente aos novos tempos de peixes escassos e pouco trabalho. No confronto com a produção robattiana, os pescadores atentos reagem, vibram, dialogam com as imagens e também entre si. Ao aparecer na tela a enorme quantidade de peixes trazidos no arrasto da rede, alguém – que não vemos na tela – comenta: *tempo bom*.

Fundindo temporalidades, o procedimento ressalta o contraste de um presente sem o vigor e a fartura de um outrora que, visto pelas lentes de Robatto Filho, era de encantamento e entusiasmo. Esses fragmentos imagéticos insurgentes, para além de restituir a narrativa, mediam experiências, recompõem tempos distintos, bem como rememoram a história, seja ela experienciada ou não.



Figura 42 *Imagens do Xaréu*, fotogramas do filme.

Depreende-se dessa retomada das imagens um esforço de ressituar, no presente, a obra de Alexandre Robatto Filho. O retorno cinematográfico ao local onde se filmou na década de 1950 ecoa quase como uma continuação a *Entre o Mar e o Tendam*, atribuindo-lhe o futuro. O pressuposto de um silenciamento das *velhas canções pelo ronco dos motores do progresso* apontado pelo documentarista é comprovado por *Imagens do Xaréu* ao tornar evidente como as práticas tradicionais ali empreendidas já não mais acontecem como antigamente.

Inserir imagens de arquivo não é o único procedimento cinematográfico de que a produção de Marília Hughes e Cláudio Marques se vale para recordar. Ao circunscrever o espaço e estabelecer contato com aquele que se filma, a entrevista é utilizada como estratégia de abordagem para se por em cena as experiências vividas e/ou transmitidas de geração a geração. Desse modo, ao lançar mão desse recurso, articula-se historicamente o passado – o que não quer dizer que seja o mesmo de conhecê-lo como de fato o foi, uma vez que a história é, pois, “um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 229).

Aqui ouvimos a voz do próprio sujeito filmado; não há presença de narrador e nem mesmo escutamos a voz dos diretores a interpelar quem se dispôs a relatar. A presença das entrevistas se associa intimamente ao trabalho da memória e ao tempo de narrar de seus personagens (LINS; MESQUITA, 2008) conformando uma espécie de memória coletiva sobre a pesca do xaréu. A montagem, costurando uma conversa e outra, deixa ver com mais nitidez que esse trabalho implica não somente lembranças, mas também sua outra face: o esquecimento.

Os membros da comunidade já não mais aparecem diluídos numa categoria abstrata, totalizante como “pescadores” ou “mulheres”. A cada aparição, surgem também seus nomes. E quem primeiro se apresenta é Dona Anastácia. Recobrando dados históricos e sociais, ela transparece ser uma guardiã das tradições do local, daquelas práticas pesqueiras. Demonstrando ser próxima à religiosidade e cultura afro-baiana, fala a partir do que viveu e do que lhe foi transmitido pelos seus antepassados, sabendo ainda de cor os cânticos entoados na puxada da rede. Diferente dela, Dona Francisca demarca seu afastamento manifestando certa descrença com relação às práticas antigas. Comunica-se de modo impessoal, pouco implicado no contexto apresentado a não ser quando afirma ser agora da igreja, e por isso fala muito em Deus.

Na sequência dos depoimentos, conhecemos Vivô, que relembra a quantidade de carros que paravam para ver a força do trabalho coletivo baseado no canto que, segundo ele, *dava mais emoção para que a rede logo chegasse à terra*. Vemos também Dona Maria recobrar as dificuldades para se armazenar tantos peixes, uma vez que, naquela época, não se tinha geladeira. Categórica, afirma que a pesca do xaréu acabou, nunca mais se ouviu falar: *fui ver xaréu ali no filme*.

A abundância dos peixes de outrora e sua escassez no tempo presente é traço comum no relato da maioria dos entrevistados. Os motivos para o enfraquecimento das tradições e consequente diminuição do pescado podem ser compreendidos, de modo mais direto, pela chegada da modernização e demandas profissionais de mercado. No entanto, há de forma mais velada o entendimento de que o abandono aos cultos religiosos aos orixás tenha também impactado para essa atual conjuntura.



Figura 5 Entrevistas em *Imagens do Xaréu* (2007), fotogramas do filme.

Sem a presença da figura do armador (dono da rede) a mobilização fica por conta do coletivo. A lei trabalhista é posta como motivo para uma falta de articulação substancial dos membros da comunidade, uma vez que – segundo avisa Francisco Tavares – quem assumir a tarefa precisaria pagar a todos conforme a legislação. Nesse sentido, o filme parece também responder às ideias postas em *Barravento*, quando Firmino, personagem vivido por Antônio Pitanga, veementemente defendia a superação do misticismo em nome da força conjunta do trabalho dos próprios pescadores.

Em certo tom de didatismo, Sílvio Robatto aparece em *Imagens do Xaréu* não só para falar do legado fílmico de seu pai, mas também para tratar das características da pesca, sua singularidade e importância cultural. Em mais de um momento ele surge na montagem emergindo como uma espécie de *voz do saber*, o especialista, não-membro da realidade mostrada, que chancela e melhor elucida o relato dos moradores de Caxundé.

Sem a presença do canto, hierarquias e rituais, vê-se nas imagens que a grandiosa e pesada rede deu lugar a uma mais curta, dispensando o emprego de tantos homens a formar as

longas filas coreografadas. O trabalho iniciado ainda no amanhecer resulta em poucos peixes contrastando com a fartura anterior. Posteriormente a esta parte, encontramos novamente os dois personagens apresentados na parte inicial do filme. Primeiramente aparece Daniel cortando o cabelo. Em seguida, Mestre Paulo surge em um supermercado que tem ao fundo um grande painel com uma fotografia da puxada de rede. Mais uma vez as temporalidades se fundem e se dilatam. A última sequência é montada em três planos: primeiro aparecem os pés calçados em um coturno; depois, em um plano médio, avistamos o fardamento e um rádio transmissor, indumentária típica utilizada no ofício de segurança; finalizando vemos um primeiro plano em um rosto que surge sombreado em contraluz. Deduzimos se tratar, obviamente, de Daniel, porém aqui já não é senão um corpo fragmentado, disposto em partes, sem rosto definido, como se constituísse o hoje e o amanhã do grupo ao qual fazia parte. Atuando como vigilante – profissão de um tempo tão presente – o personagem aparece inserido no contexto contemporâneo, urbanizado, individualizado, conjuntura desconectada com as experiências coletivas e relativas à natureza vividas por seus antepassados.

3. *Vadiação*: capoeiristas em ação

No meio capoeirístico, *vadiação* pode assumir dois significados: é um convite para jogar capoeira, como também era o nome dado às rodas realizadas geralmente aos domingos e que serviam como local de encontro dos capoeiristas para realização da sua prática. Para Alexandre Robatto Filho, *Vadiação* (1954) é um filme musical sobre capoeira. O registro se configura, ainda hoje, como um dos mais importantes documentos sobre essa temática que está diretamente vinculada à cultura negra da Bahia.

A montagem apresenta jogadores e tocadores que performam para as lentes de Alexandre Robatto Filho. Evidencia-se a desenvoltura dos corpos ao praticarem a *estranha dança disfarçada em luta* que amplamente se difundiu na Bahia, constituindo-se como *arma secreta no tempo do império*, como lembram os textos trazidos na abertura do registro.

As informações de cunho histórico inseridas na narrativa reforçam também a perseguição policial que a manifestação cultural sofreu ao longo de quatro séculos. Sem fazer uso de uma *voz off*, a trilha sonora perpassa o enredo do início ao fim. Com presença marcante, os cânticos e toques instrumentais são utilizados como elemento narrativo contribuindo para articular o ritmo do filme.

Embora em *Vadiação* o som não apresente uma fidedigna sincronia com as cenas mostradas, existe intrínseca ligação entre música e imagem concretizada pela montagem de Alexandre Robatto Filho, fornecendo-nos uma componente para análise. Conforme esclarece Leonardo Reis (2009), os cantos de capoeira podem ser separados entre modelos reconhecíveis denominados de *ladainha*, *louvação* e *corrido*. Essa formula base é comumente associada ao aprendizado dos cantos e de seus usos dentro do jogo de capoeira, ainda que haja entre determinados grupos variações¹⁰⁹ quanto aos nomes empregados. A *ladainha* é cantada sempre no início, abrindo o ritual da roda ou para retomar o canto, caso aconteça interrupções. Vem sempre acompanhada da *louvação*, que é quando o coro inicia a sua participação sendo,

¹⁰⁹ Lembra o autor lembra que embora seja este o modelo mais consolidado, há quem questione a ordenação de apresentação dos cânticos, bem como a nomeação empregada. "Chula" e "cantos de entrada", por exemplo, podem aparecer como substitutos para os termos "ladainha" e "louvação" respectivamente. Cf. (REIS, 2009, p. 126)

também, o momento em que o jogo propriamente dito começa, com os jogadores interagindo entre si. Com relação aos cantos *corridos*, conforme indica sua denominação, têm a função de animar o jogo. Dessa forma, o modelo *ladainha-louvação-corrido* corresponde a um modo pelo qual as rodas de capoeira se organizam. Além da condução dos jogadores, as músicas tem caráter memorialístico e educativo, já que as letras evocam ancestralidades e tradições africanas.

No registro robattiano vemos que é esta organização que dita a sequência e ritmo da montagem. Na primeira imagem vemos um primeiro plano no chapéu de um tocador de berimbau. Em um movimento de recuo, o plano lentamente se abre dando a ver uma cena fortemente marcada pelo contraste de luz e sombra. A primeira cartela com texto se sobrepõe a esta imagem. Visualizando o corpo inteiro dos tocadores, escutamos a *ladainha* “*Menino quem foi seu mestre*” enquanto os letrados seguem aparecendo. A cena se apresenta com mais iluminação, saindo da penumbra vista anteriormente, fazendo com que os rostos daqueles homens sombreados ganhem claros contornos. Os primeiros jogadores entram em cena. Variando em planos próximos e movimentos descendentes a câmera passeia entre aqueles homens. O letrado se encerra assim que o canto entra em *louvação*.

Em um plano próximo, vemos os tocadores apresentados logo na abertura e entre eles está Mestre Traíra, com seu característico chapéu de palha típico de pescador. Na sequência, um novo jogo se inicia. A tomada com angulação aberta revela a presença de outras pessoas bem como o cenário montado com panos, madeiras e caixotes dispostos de maneira alusiva a um universo portuário no qual os capoeiristas comumente estavam inseridos. Ainda com os mesmos jogadores em cena, ouve-se o *corrido* “*Vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou*”.

Os enquadramentos se mantêm na maior parte do tempo afastados, como quem observa de longe, embora haja alternância de alguns planos mais fechados nos instrumentos, nas expressões do jogador e no público que assiste. Muda-se o *corrido* e outra dupla assume o protagonismo. Os cortes mais rápidos parecem seguir o ritmo acelerado do que se ouve. É durante este jogo que um dos participantes olha diretamente para a câmera estabelecendo uma contundente aproximação. Assumindo o papel de um dos jogadores, a câmera subjetiva adentra a roda e cai na ginga com os ágeis capoeiristas, recebendo os golpes, balanceando-se nas esquivas, passagem que se constitui como um ponto alto dentro da narrativa do filme.



Figura 44 Jogadores e posicionamento da câmera em *Vadição*, fotogramas do filme.

A música acelerada vai diminuindo até desaparecer completamente na banda sonora. Na tomada que sucede, escutamos novamente uma *ladainha*. Lentamente a câmera avança por um corredor de tocadores e, ao fundo, três homens compenetrados escutam os toques executados. A disposição dos corpos e posturas assumidas na cena denotam não ser esta apenas mais uma trilha. Reis (2009) afirma se tratar do toque conhecido como Iúna, específico para mestres vivos ou falecidos. Segundo caracteriza:

(...) não possui cânticos que o acompanhem. Muitos afirmam que seria de autoria de Mestre Bimba, uma adaptação do toque de viola homônimo, comum entre os violeiros do Recôncavo, categoria em que Mestre Bimba se enquadrava. Essa informação parece ser sugerida pelo filme, que apresenta um close no mestre logo após o início de sua execução, identificando-o, pelo menos, como o músico que executa o toque ao berimbau (REIS, 2009, p. 103 e 104).

Enquanto ouvimos os acordes, o movimento dos corpos e olhares dos participantes aparentam aludir a um certo caráter hipnótico que é atribuído ao toque de Iúna, conforme lembra o autor. Além disso, múltiplos planos reforçam a presença de Mestre Bimba, figura icônica, referência para a capoeira dentro e fora do Brasil que, até então, não tinha aparecido no filme. Foi ele o pioneiro em criar, na década de 1930, um sistema de práticas corporais baseado em condutas antigas e nos *batuques* (uma variante da capoeira que é acompanhada por forte instrumental de percussão). Inicialmente batizada como Luta Regional Baiana, uma vez que se tinha o intento de querer revigorar o aspecto de luta e de combate, com o passar do tempo ganhou a denominação de Capoeira Regional Baiana (CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 72), modo como permanece reconhecido até hoje.

Os significados atribuídos a capoeira variaram ao longo dos tempos e nem sempre foi compreendida como uma expressão cultural afro-brasileira. Conforme lembram os

pesquisadores Josivaldo Oliveira e Luiz Augusto Leal (2009), durante a maior parte do século XIX e até as primeiras décadas do século seguinte, a capoeira esteve associada ao mundo do crime. A prática, contudo, iria experimentar uma outra conotação a partir dos anos de 1930, deixando de ser considerada crime previsto pelo Código Penal Brasileiro¹¹⁰ até alcançar, em 2008, o registro como um bem da cultura imaterial do país, por indicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ainda segundo Oliveira e Leal (2009), a descriminalização da capoeira estaria vinculada aos esforços de Mestre Bimba em promover a prática como educação física. Outro fator apontado que teria influenciado nessa extinção da capoeira do conjunto de leis punitiva foi uma apresentação que o mestre fez para o então presidente Getúlio Vargas em uma de suas passagens pela Bahia.

A década de 1930 se configurou, portanto, como um importante período de consolidação do universo cultural afro-brasileiro na capital baiana, como aponta Oliveira (2004), uma vez que teria se instaurado ali um processo de “reafricanização dos costumes” com grande contribuição de intelectuais, artistas, mas também dos agentes culturais, inclusive os capoeiras. Imbuído nesse contexto, destaca o autor que outros fatores – para além da atuação de Mestre Bimba – favoreceram para retirar da prática da ilegalidade. Dentre as ações mais relevantes consta a realização do 2º Congresso Afro-Brasileiro¹¹¹ realizado na capital baiana em janeiro de 1937¹¹². O evento, organizado por Edison Carneiro¹¹³ reuniu estudiosos, cientistas sociais nacionais e estrangeiros, artistas¹¹⁴ e lideranças negras com interesse em debater os diversos seguimentos da cultura afro-brasileira, entre esses a capoeira. O congresso objetivava, portanto, “reivindicar nova postura da sociedade baiana face à presença do negro e de sua cultura como elementos atuantes na formação de uma identidade culturalmente diferenciada” (BRAGA *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 122). As teses apresentadas pelos conferencistas resultaram na publicação intitulada *O negro no Brasil* que se configura, até hoje, como importante documento para os estudos afro-brasileiros.

¹¹⁰ A capoeira é extinta do rol de crimes do Código Penal Brasileiro somente em 1937, mesmo ano em que ocorreu a apresentação de Mestre Bimba para Vargas.

¹¹¹ O 1º Congresso Afro-Brasileiro aconteceu em Recife, em 1934, liderado por Gilberto Freyre.

¹¹² Um ano antes do congresso, lembra Oliveira (2004), Edison Carneiro havia publicado no jornal O Estado da Bahia o artigo “*Capoeira de Angola*”, qualificando-a como uma das mais belas práticas culturais de origem africana e que não poderia mais continuar sendo reprimida pela polícia e pela própria sociedade. Além disso, Jorge Amado, em 1935, tinha lançado o romance *Jubiabá* trazendo para ficção a figura do capoeirista como herói.

¹¹³ Importante etnógrafo baiano que se dedicou ao longo da vida às pesquisas sobre temas da cultura afro-brasileira.

¹¹⁴ O escritor Jorge Amado esteve presente entre os participantes do congresso.

Apesar da revogação das medidas punitivas previstas pela lei, a capoeira ainda seguia sendo vista, por algumas parcelas da sociedade, como uma prática desordeira, perigosa. Em fevereiro de 1947, uma publicação trazida pela *Revista O Cruzeiro*, importante meio informativo da época, evidencia traços da associação da prática com a criminalidade. Com fotografias de Jean Manzon e texto de David Nasser, a reportagem aborda o crescimento da delinquência juvenil praticada por grupos oriundos dos morros e dos cortiços, "quase todos abandonados pelas famílias, entregues ao próprio destino" conforme afirma o texto do impresso. Além de explicar os trabalhos realizados pela instituição prisional voltada para os jovens sediada no Rio de Janeiro, faz-se uma caracterização dos hábitos desses adolescentes. A rua é classificada como "universidade do crime", enquanto a capoeira ganha o atributo de "escola do crime". Curioso é que as oito fotografias que ilustram esse argumento foram feitas a partir da encenação de uma dupla de jogadores, aspecto que pode ser percebido não somente pelas poses, mas também pelo ambiente em que o registro aconteceu.

Um ano depois, quase como uma resposta, a mesma revista traz uma longa matéria documentando a capoeira. As fotografias de Pierre Verger e texto de Cláudio Tuiuti Tavares ocupam sete páginas conformando-se como o destaque da publicação. Diferente das imagens de Jean Manzon, as figuras populares aparecem aqui sem a caricatura ou julgamentos vistos na publicação anterior.

Embora tenha recebido o título de *Capoeira Mata Um*¹¹⁵, a reportagem enaltece em detalhes textuais e visuais a manifestação e suas variadas peculiaridades, revelando a sua importância cultural. Apresenta o berimbau, como a *chama rítmica da capoeira*; aponta nomes de peso como os de Samuel Querido-de-Deus, o pescador capoeirista, o Mestre Aberrê e do lendário Besouro; evidencia os golpes e terminologias adotadas nas rodas; descreve as vestimentas dos capoeiras ressaltando, também, as aulas que ocorriam em importante endereço soteropolitano: a rampa localizada próximo ao cais do Mercado Modelo. Segundo o jornalista, o capoeira era um trabalhador, um estivador que passava as horas do dia e da noite no desempenho de pesadas tarefas. "Nas horas de folga, a rampa do mercado pertence aos capoeiristas. Afigura-se-lhes palco imenso onde suas pernas se agitam na 'vadiagem', a pulsar a capoeira, ao som monótono e doloroso do berimbau". (TAVARES, 1948, p. 10). Sublinha ainda as duas vertentes capoeirística descrevendo a Capoeira Regional como um modernismo

¹¹⁵ O título aparece em aspas, indicando se tratar do trecho de uma conhecida canção entoada nas rodas de capoeira: "Ô zum, zum zum / Capoeira mata um".

ao gosto americano, já que acrescenta à presteza da Capoeira Angola lances característicos de outras lutas como o box e o jiu-jítsu.



Figura 45 Primeiras páginas da reportagem *Capoeira Mata Um*, publicada na *Revista O Cruzeiro*, em 10 de janeiro de 1948.

De volta ao filme de Alexandre Robatto Filho, o surgimento da figura de Mestre Bimba divide *Vadiação* ao meio e nesta segunda parte sua presença segue marcante. Ele aparece sorrindo, tocando instrumentos e cercado pelas baianas que normalmente, segundo informa Reis (2009), o acompanhavam no coro, no bater de palma e na resposta aos versos que lhes cabiam na cantiga. Uma transição, no estilo cortina, aparece na montagem. Dá-se início a uma nova sequência de jogos. A posição assumida pela câmera e a presença de uma iluminação mais clara, fazem com que as tapadeiras utilizadas no cenário ganhem mais destaque. O modelo *ladainha-louvação-corrído* permanece na sequência narrativa. Uma dupla se apresenta e são poucas as variações de enquadramentos. Muito rapidamente, aparece lampejando na tela uma imagem de Mestre Traíra e seus tocadores, posta na primeira parte do filme, ainda que se veja – no jogo acontecendo – que são outros homens a tocar os berimbaus.

O gesto final retoma o distanciamento. Em movimento de *travelling*, a câmera lentamente se afasta da cena investindo novamente o olhar daquele que vê de fora – mas com

interesse –, demarcando, assim, o lugar de quem se move pelas fendas capazes de promover o intercâmbio das distintas experiências vividas entre quem filma e quem é filmado.

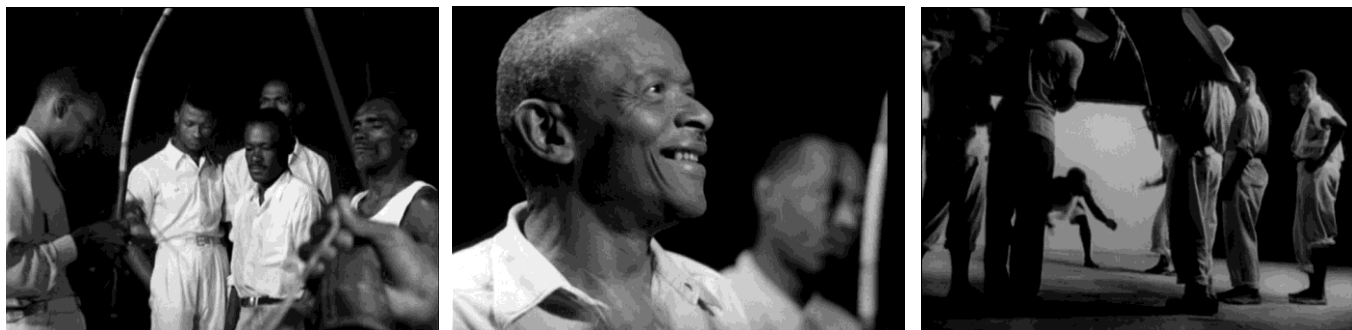


Figura 46 Início do toque de Iúna, Mestre Bimba e cena final de *Vadição*, fotogramas do filme.

A produção robattiana parece querer atenuar certa rivalidade presente na época entre os praticantes da Capoeira Regional e os “salvadores” das “tradições”, adeptos da Capoeira Angola. Lembremos que ainda nos créditos iniciais somos avisados que os *jogadores são do mestre Valdemar* (adepto da Capoeira Angola¹¹⁶, cujo barracão era frequentado por Mestre Traíra) e *os berimbaus e cantos* ficam a cargo do Mestre Bimba (criador da Capoeira Regional). Se de um lado a Capoeira Regional ligava-se ao discurso de criadora de um método ginástico, afirmando-se como sendo uma luta genuinamente brasileira, por outro, “a Capoeira Angola reivindicava o mito da autenticidade africana, a pureza das tradições e luta pela preservação” (CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 113). Apesar das diferenças existentes, o realizador, ao conjugar nessa arena montada as duas vertentes, aponta para uma consonância possível entre as técnicas, exaltando a capoeira como uma manifestação única, resultante de dança e luta que segue, no presente, investida de um passado histórico de força e resistências.

O filme documenta não apenas a aparição de importantes nomes ligados à capoeira e próprio *jogo jogado*, conformando (pelo cinema) a uma espécie de repositório dos golpes desferido pelas duplas de jogadores. Torna também evidente o conjunto de pessoas e artefatos que integravam e partilhavam daquele universo, os instrumentos musicais, bem como o olhar atento e a descontração marcada pelos sorrisos e pelas conversas que parecem compor o fora-

¹¹⁶ O principal mentor dessa vertente foi Mestre Pastinha. Tanto ele quanto Bimba aprenderam capoeira com africanos que ainda viviam na capital baiana no início do século XX. Cf.: OLIVEIRA, Josivaldo P; LEAL, Luiz Augusto P. *Capoeira, Identidade e Gênero*: Ensaios sobre a história social da Capoeira no Brasil. Bahia: EDUFBA, 2009.

de-quadro da ação que se revela como mote principal. Demarca ainda as presenças femininas, que seguem sem protagonismo, fora da roda observando ou realizando tímidas interações.



Figura 47 Presenças fora da roda em *Vadição*, fotogramas do filme.

Ao passo que as cenas vão se desenrolando, notamos as variadas aparições corporais em seus modos expressivos. O filme dá a ver visualidades desse *corpo de labuta*, como conceitua o pesquisador Frederico Abreu (2005), ao considerar que a capoeira estava inserida no universo dos trabalhadores negros de rua junto ao desempenho das pesadas tarefas de transporte de carga, abastecimento e limpeza. Pelas indumentárias, percebe-se na prática copeirística a coexistência de diferentes tipos sociais. De paletó e calça branca, com chapéu de palha estilo Panamá, vemos a representação da figura comumente atrelada ao “malandro”. Essa aparição se destaca dos demais jogadores, que em sua maioria estão descalços, vestem calça dobrada e camisas folgadas; enquanto outros aparecem sem camisa portando chapéu de couro típico de vaqueiro.

3.1 Carybé e Alexandre Robatto Filho: do traço à tela

Se a capoeira é uma luta ensaiada, disfarçada como atesta os letreiros, no filme simula-se também o real. O roteiro de *Vadiação* foi previamente dissecado, os gestos dirigidos e o cenário composto. O *storyboard*, que foi desenhado quadro a quadro pelo artista plástico Carybé, ganhou vida em uma sala de teatro, provocando o deslocamento de uma expressão cultural tradicionalmente apresentada nas ruas. Os enquadramentos fotográficos e a iluminação adotada acentuam as características de um trabalho que se dedicou a pensar cada detalhe do que seria retratado. Nas palavras do diretor:

(...) a luta, perseguida pela polícia, evoluiu na forma de uma estranha dança (...) num fenômeno plástico que encontrou em Carybé seu grande desenhista, num conjunto de som e movimento que nós registramos em discos e no celuloide tão simples como eles fazem, como cantam, com eles a sentem, porque capoeira é apenas folga – é vadiação (ROBATTO FILHO *apud* SETARO e UMBERTO, 1992, p. 77).

Desenhos alusivos ao universo da capoeira ilustram as cartelas com os créditos do filme e, desse modo, imprime-se já de início a efetiva participação de Carybé, cujo nome de batismo era Hector Júlio Paride Bernabó. Nascido na Argentina, chega à Bahia pela primeira vez em 1938¹¹⁷, quando ainda trabalhava para o jornal argentino *El Pregón*, encantado pela literatura amadiana, em especial pelo romance *Jubiabá*. Suas habilidades nas artes perpassavam, para além do desenho, pela pintura e ilustração. Conjuntamente, dedicava-se aos escritos com viés jornalístico ou para fins documentação. O expressivo legado artístico deixado por ele não diz apenas sobre os traços inconfundíveis, marca de sua autêntica habilidade e percepção do mundo, como também configura um vasto registro dos costumes baianos e brasileiros, sobretudo das figuras do povo que estavam presentes no cotidiano das cidades e nas práticas ancestrais. Trazendo uma carta de apresentação escrita pelo escritor Rubem Braga endereçada a Anísio Teixeira, secretário de Educação estadual à época, Carybé volta a Salvador no início dos anos de 1950, decido a ficar em definitivo.

¹¹⁷ Um ano após ter ocorrido o célebre 2º Congresso Afro-Brasileiro.

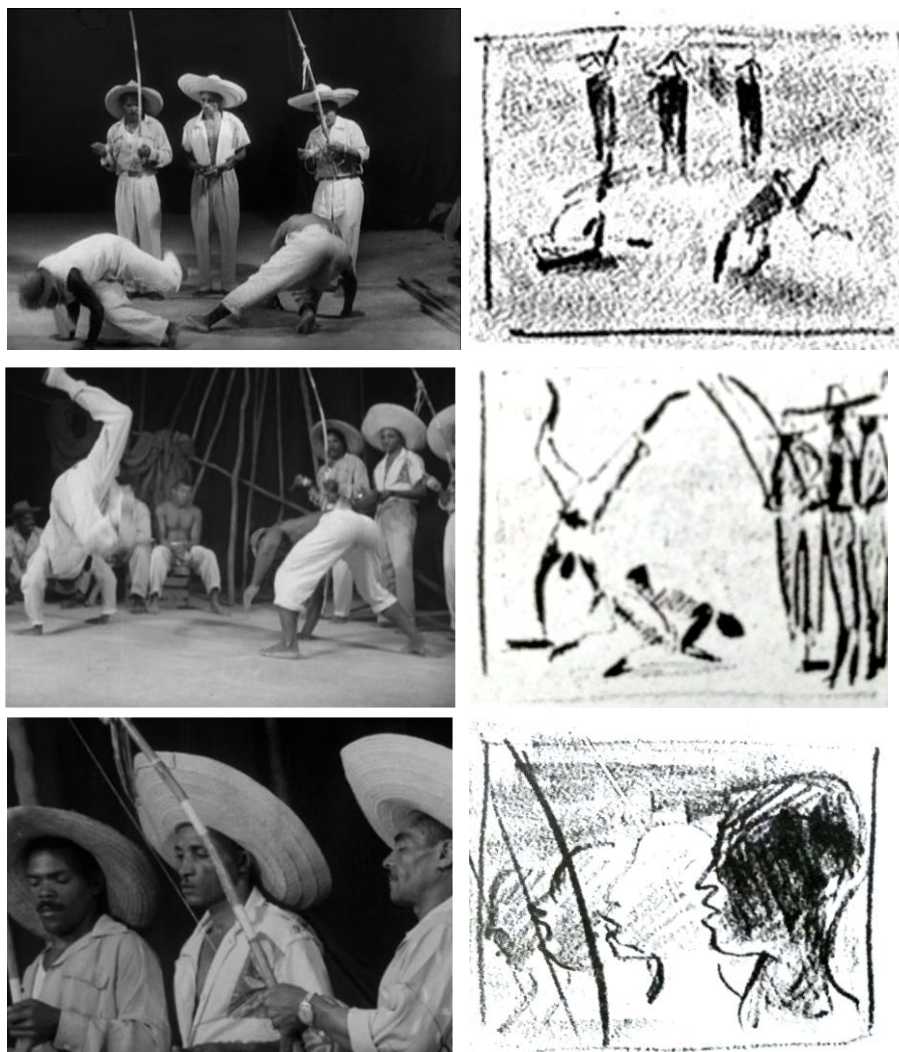


Figura 48 Fotogramas de *Vadição* e fragmentos do *storyboard* desenhado por Carybé.

O período em que Carybé toma a Bahia como domicílio é consonante com a chegada de diversos outros artistas a Salvador, conformando um movimento que renovou tanto a produção quanto o consumo das artes plásticas no estado¹¹⁸. O relato de Odorico Tavares¹¹⁹ (1951) aponta que a onda modernista que empregou força e prestígio a esse campo artístico chegou tarde à Bahia. Mais de vinte anos após ter ocorrido a Semana de Arte Moderna, o

¹¹⁸ Indicamos na abertura desse trabalho alguns aspectos da conjuntura baiana em meados do século XX.

¹¹⁹ As informações foram obtidas a partir da reportagem publicada na *Revista O Cruzeiro*, em 7 de julho de 1951, tendo como título *Revolução na Bahia*. Além dos escritos de Odorico Tavares, a publicação traz diversas fotografias de Pierre Verger as quais evidenciam os processos criativos do escultor Mário Cravo, de Caybé – que aparece desenhando figuras do rito afro-brasileiro – e também do gravurista Potty. Revela ainda os imensos painéis pintados por Carlos Bastos para decorar as paredes da boate Anjo Azul e uma escola em Salvador, a arte de Pancetti e os trabalhos das artistas Lígia Sampaio e Maria Célia.

expoente evento que ocorreu em São Paulo, é que um grupo de intelectuais desejou, em 1944, fazer em Salvador uma mostra com pinturas contemporâneas, exibindo pela primeira naquelas terras trabalhos de Cícero Dias, Pancetti, Manuel Martins, Lívio Abramo e outros mais. Embora a exposição tenha atraído público, sofreu contundente reação por parte, sobretudo, da imprensa a ponto de um jornalista, no dia seguinte organizar no salão de um conhecido hotel uma *contra-exposição*. “Arranjou papel, tela, tinta e, com meia dúzia de amigos, rabiscou quadros ‘modernos’ para mostrar que ‘aquilo’ qualquer um poderia fazer” (TAVARES, 1951, p. 65).

Somente anos depois, em 1947, a Bahia viu ser gestada – por meio de efetivas ações do governador Otávio Mangabeira e do secretário Anísio Teixeira – uma nova tentativa de aproximação com a arte moderna. Utilizando-se de um estratagema para não chocar o público, vide experiência anterior, a exposição recebeu a alcunha de “contemporânea”. Contemplando um panorama do que vinha sendo produzido no Brasil, o evento contou com quadros de Portinari, novamente Pancetti, Di Cavalcanti, Burle Marx, Guignard, Lasar Segall, Santa Rosa, Iberê Camargo dentre outros nomes nacionais. Além desses, foram exibidos trabalhos internacionais incluindo obras de Georges Rouault, Picasso e Renoir. Dessa vez a imprensa apoiou, o público concorreu em números expressivos e a exposição foi um sucesso, deixando raízes para o contexto local. “Cerca de dez mil pessoas visitaram a exposição, venderam-se cinquenta mil cruzeiros de quadros e em residências onde jamais se havia falado em pintura moderna, entraram quadros de artistas contemporâneos” (TAVARES, 1951, p. 65). O êxito da exposição, para além do incentivo governamental, decorreu sobremaneira pela participação do escritor carioca Marques Rabelo que realizou conferências com fito de aproximar a população do universo das artes.

Em meio a esse contexto, retornam para Salvador, vindos dos Estados Unidos, Mário Cravo Júnior e Carlos Bastos, dois nomes expressivos para o universo artístico baiano não somente em termos de produção como também pelo fato de criarem espaços que se tornariam ponto de encontro para outros artistas, interlocutores, admiradores. Como já citamos anteriormente, Mário Cravo Júnior abriu seu ateliê no Porto da Barra, já Carlos Bastos fundou juntamente ao escritor José de Souza Pedreira, a boate Anjo Azul onde a boemia e a intelectualidade pareciam caminhar unidas, conforme aponta Rubim et al (1990). O local, decorado com murais assinados pelo próprio Bastos viraram ponto de atração. Além de bar e restaurante, era também livraria e recebia exposições. Por reunir artistas plásticos, músicos e

literatos, forjaram-se lá os *Cadernos da Bahia*¹²⁰, revista que diferia do academicismo e tradicionalismo adotado por parte da imprensa baiana.

A chegada à Bahia de artistas variados vindo do Brasil e de outros países conforma um ambiente cada vez mais propício para novas abordagens artísticas. Carybé, integrando-se a esse movimento de renovação, promove significativa transformação em sua plástica, “sobretudo pelos valores da arte e cultura africanas e sua miscigenação na Bahia, passando a reestruturar sua estética” (CHAVES, 2014, p. 87). Após ter estabelecido contato com Anísio Teixeira, Carybé consegue realizar trabalhos encomendados pelo governo estadual. Um dos primeiros que executou foi um enorme mural em um dos edifícios que constituía o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, obra monumental empreendida por Teixeira que ficou conhecida popularmente como Escola Parque. Além disso, “realiza uma exposição e surpreende a todos pelo número e pela qualidade dos trabalhos apresentados” (TAVARES, 1951, p. 65).

Em outra demanda governamental produziu, ainda nos idos de 1950, dez cadernos ilustrados da *Coleção Recôncavo* cuja temática perpassa por aspectos da cultura afro-baiana. Trouxemos aqui, neste trabalho de pesquisa, algumas imagens do número que foi dedicado à Pesca de Xaréu. Os demais títulos que integram a coleção são: Pelourinho, Jogo da Capoeira, Feira de Água de Meninos, Festa do Bonfim; Conceição da Praia, Festa de Yemanjá, Rampa do Mercado, Temas de Candomblé, Orixás.

José Cláudio da Silva (1989), artista plástico pernambucano que foi próximo a Carybé, chama atenção para o fato de conter na multidão de figuras humanas que enchem os seus quadros e murais, alusões, reflexos e retratos de gente conhecida ou desconhecida do argentino, “que ele bastava ter visto uma vez para guardar na memória com precisão infernal (p. 148)”. Relata ainda que quando chegou à Bahia conseguia reconhecer tanto os lugares como os personagens a partir do que conhecia da produção caryberiana. Segundo ele, não seria sem razão que Mirabeau Sampaio (médico, pintor e escultor), nascido e criado em Salvador, tenha dito em tom exclamativo que “na Bahia, não existia um negro, era uma coisa que ninguém tinha visto aqui, até a chegada de Carybé” (MIRABEAU *apud* SILVA, 1989, p. 149). Sem deixar de notar o tom acentuado que ressoa dessa declaração, fato é que o extenso e

¹²⁰ Além de editar a revista, o grupo promovia conferências, exposições, edições de livros, concertos e leilões de quadros. O movimento tinha como integrantes Vasconcelos Maia, Wilson Rocha, Pedro Moacir Maia, Walter da Silveira, Mário Cravo, Calos Bastos e outros (RUBIM et al, p. 32, 1990).

notório trabalho artístico de Carybé, inserido nesse contexto de reafirmação dos costumes, fomenta a criação de um indelével repertório imagético sobre a Bahia, seus modos de vida e, sobretudo, dos povos que nela habitam, transitam.

Valorizava em sua arte os tipos comuns, a vida ordinária, os espaços populares. Conforme ele próprio ressaltou: “um dos primeiros lugares que visito em qualquer cidade são as feiras e mercados. Só depois é que vou aos museus” (CARYBÉ *apud* SILVA, 1989, p.157). Em uma das passagens por Salvador, antes de estabelecer morada fixa, conheceu Mestre Bimba e com ele aprendeu sobre a capoeira, assunto que se tornaria recorrente em suas obras. Escrevendo sobre a prática, aponta que “do mesmo modo que tinham camuflado sua religião com a de seus senhores, os negros camuflaram a luta de capoeira com pantomimas, mímicas e danças acompanhadas de música” (CARYBÉ, 1976, p. 41).

Uma das características principais na arte de Caybé é a ideia de movimento e ritmo que consegue empregar em suas criações. Talvez por isso seu interesse pelo cinema não seja mero acaso. Antes de atuar em conjunto com Robatto Filho, desenhou o *storyboard* do filme *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto.



Figura 49 Desenhos de Carybé para o filme *O Cangaceiro*

Além de viverem na mesma cidade, o interesse em registrar artisticamente a cultura popular baiana também é ponto de tangência entre Alexandre Robatto Filho e Carybé. A parceria firmada entre os dois deixou como legado feitos cinematográficos, mas também

outras realizações relacionadas ao campo das artes. O artista plástico assume a direção artística da produção robattiana *Uma Igreja Bahiana* (1955) e ilustra a capa do romance *Raimunda que Foi* (1976).

Sem a presença da voz de um narrador, a trilha sonora de *Vadição* é destaque dentro da montagem fílmica, sendo ela resultado das gravações feitas previamente por Robatto Filho e Carybé, originando um dos discos que compõem a série fonográfica organizada por eles intitulada *Documentários da Bahia*, cujos desenhos da capa também levam a assinatura caryberiana. Assim como em *Entre o Mar e o Tendam*, aqui são os próprios capoeiristas que tocam e cantam as músicas que acompanham suas ações.

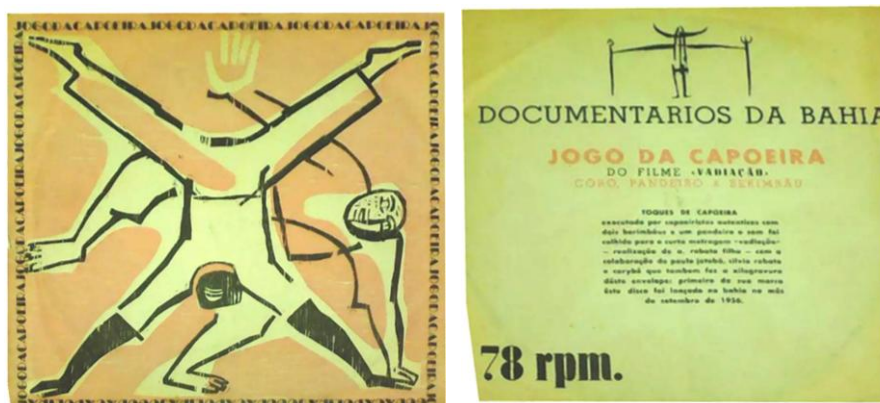


Figura 50 Capa do disco dedicado à capoeira

Em 1965 Carybé produz um quadro cujo título é homônimo ao filme de Robatto. Em sua tela, emoldura as diferentes indumentárias dos capoeiristas, registra a assistência feminina e os instrumentos utilizados na roda. No entanto, destoando da película, pinta como cenário um espaço aberto, que parece ser a rua ou os fundos de uma casa.



Figura 51 Vadição, Carybé (1965).

3.2 *Vadiação, Dança de Guerra e Gato Capoeira: espacialidades e des-reterritorialização*

A partir dos documentários *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho aproximamos dois outros registros fílmicos, a saber, *Dança de Guerra* (1968), de Jair Moura e *Gato Capoeira* (1979), de Mário Cravo Neto. O que propomos é observar de que maneira a capoeira aparece nesses filmes e como o território pode ser visto para além de mero cenário, pano de fundo que dá a ver a ação homens e mulheres surgentes nas imagens. Ademais, à medida que se tecem as análises é possível, perceber, ainda, como as abordagens escolhidas nos diz sobre as relações entre quem filma e quem é filmado. Como posto no capítulo anterior, seguimos inspirados na tentativa de estabelecer uma conversa entre os filmes (XAVIER, 2007; SOUTO, 2016), percebendo seus pontos de tangência e afastamentos, sem que para isso se perca de vista a singularidade, alteridade e potência de cada obra.

O gesto empreendido por Robatto Filho de transpor para dentro de um teatro uma manifestação que ocorria em locais públicos e abertos nos parece significativo. Desse ato, não perdemos de vista as facilidades obtidas quando se delimita um espaço de ação, no qual se pode controlar as variáveis de luz e melhor seguir o roteiro que fora pré-estabelecido por ele e por Carybé. Pensando além dos aspectos de ordem técnica e prática, que impactam diretamente na plástica visual, entendemos que o intento desse deslocamento pode ser lido como uma tomada de consciência sobre o caráter de documento sobre o que se fazia naquele momento. O registro cinematográfico de jogadores e mestres de suma importância para a capoeira, como os mestres Bimba e Traíra, proporcionaria a criação um arquivo imagético, sempre aberto para o olhar do presente. Considerando as presenças ilustres, portanto, montase um palco por onde os corpos se põem em ação e cuja duração se dilata, já que suas existências, asseguradas pelo cinema, se projetam sempre para um tempo em devir.

Sem relegar os entendimentos suscitados, o que nos parece significativo nessa retirada – partindo dos conceitos desdobrados em escritos diversos por Gilles Deleuze e Félix Guattari – é que Robatto Filho *desterritorializa* uma arte tradicionalmente posta nas ruas para *reterritorializá-la* em outro local. Esse abandono de um território para construção de um outro, sinaliza-nos para as relações sociais estabelecidas entre quem filma e quem é filmado. Robatto Filho, não pertencia àquele universo ali retratado. Sua admiração e interesse pela cultura popular era notória, mas sua origem de classe era outra. Era dentista, frequentava o

Yatch Clube da Bahia, Clube Baiano de Tênis. O não-pertencimento fica exposto não só por instituir um novo território para a capoeira como também pelo modo como o registro é feito. Em boa parte do filme o ponto de vista é de um observador, não muito próximo. Embora notemos alguns primeiros-planos e a câmera adentrando a roda, simulando a posição de um dos jogadores, a tomada final retoma o enquadramento distanciado revelando, também, o próprio movimento de recuo. Por certo, suas vivências junto à cena teatral de Salvador¹²¹ e a visão artística de Carybé, que já tinha anteriormente estado em um *set* de filmagem¹²², ecoaram para a escolha da locação.

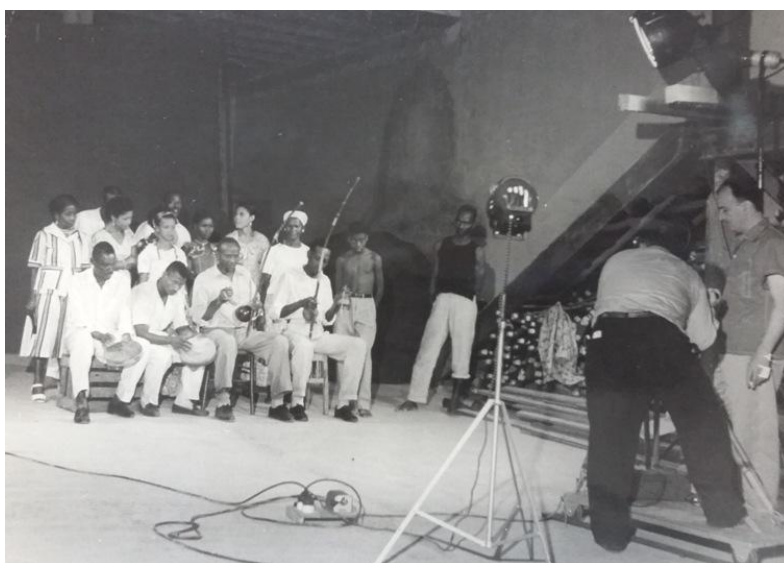


Figura 52 Alexandre Robatto Filho e Carybé nos bastidores da gravação de *Vadição*.

Recobrando as formulações teóricas propostas por Deleuze e Guattari, a noção de território é entendida pelos autores em sentido mais amplo, como um meio onde os seres existentes se organizam e se articulam junto a outros seres e aos fluxos cósmicos.

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai

¹²¹ Na primeira parte deste trabalho, lembramos certa proximidade entre Robatto Filho e Martim Gonçalves, fundador da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

¹²² Além de desenhar o *stoyboard*, Carybé participa das filmagens de *O Cangaceiro* como figurante.

desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 323).

A noção defendida por Deleuze é a de que não há território sem um vetor de saída dele, e não há saída do território, ou seja, *desterritorialização*, “sem, ao mesmo tempo, um esforço para se *reterritorializar* em outra parte” (DELEUZE *apud* HAESBAERT; BRUCE, p. 1, 2002). São processos, portanto, sincrônicos, indissociáveis e também relevantes para pensarmos como se dão as práticas humanas. Nas vivências cotidianas, pode-se estar em trânsito entre dois territórios, em retirada de alguns já estabelecidos, para, assim, fundar novos. Com relação às imagens cinematográficas aqui analisadas, vemos que a *des-reterritorialização* da capoeira mais que movimento, atribui sentidos dentro na narrativa proposta.

A importância de Mestre Bimba, também comparece em *Dança de Guerra* (1968), documentário dirigido por Jair Moura, que além de pesquisador era também capoeirista. Discípulo do Mestre Bimba, se dedicou por anos aos estudos sobre capoeira, resultando em publicações de livro e artigos, sendo hoje uma referência acadêmica para a área.

Buscando uma abordagem mais ampla, o filme evidencia outros contextos para além do momento da roda. Pelo conhecimento de quem filma, a temática ganha relevo. Como na defesa de uma tese, para além de documentar as gingas e golpes visa tornar evidente as relações culturais e sociais envolvidas na prática da manifestação. Explorando diversas nuances, apresenta a capoeira inserindo-a no contexto da cultura afro-brasileira. Pelas imagens vemos os aspectos musicais, a religiosidade, a cadência e os passos de samba e também o jogo sendo praticado em diferentes locais.

O filme começa com a imagem de um homem negro, de calça branca e sem camisa: porte e vestimenta típica de um jogador de capoeira. Mas antes de se lançar ao jogo, faz suas obrigações religiosas debaixo de uma árvore e retira seu patuá para proteção. A parte ritualística não se encerra aí. Na próxima cena, já com a roda armada, vemos Mestre Bimba junto aos jogadores e instrumentistas. A mãe de santo adentra a roda e com um defumador abençoa enfumaçando os presentes na cena. Começa a roda no local que, ao que tudo indica,

se trata do Sítio Caroano¹²³ localizado em Salvador, no bairro Nordeste de Amaralina, onde Bimba desenvolvia atividades culturais.

Novamente, como no filme de Robatto Filho, as mulheres observam o jogo de fora, acompanhando nas palmas. Ganham o protagonismo quando o samba de roda começa. Com requiebro e cânticos, figuram na tela portando as roupas e adereços típicos do candomblé.



Figura 53 Cenas iniciais de *Dança de Guerra*, fotogramas do filme.

O que se segue, a partir dessas imagens filmadas no sítio, são sequências de jogos centrados, sobretudo, na dupla João Pequeno e João Grande, capoeiristas que viriam a se tornar grandes referências dentro e fora do Brasil. Para essa apresentação, muda-se o território. Servindo-se de sua vivência com a manifestação, Jair Moura defendia o filme como uma importante contribuição para a revitalização da Capoeira Angola, uma vez que difundia a arte dos dois principais discípulos de Mestre Pastinha. Diz o realizador:

Em 1968, produzi um curta-metragem, *Dança de Guerra*, que contribuiu eficazmente para continuidade, a permanência do cultivo da Capoeiragem Angola, projetando os nomes de João Pequeno e João Grande, que, até esta época, apesar de seus méritos, viviam obscuros. (MOURA *apud* CASTRO, 2007, p. 166).

¹²³ Conforme indica Castro Júnior (2010, p. 74-76), o sítio era a casa da festa para a capoeira. Além de ser residência de Mestre Bimba, era também local onde se realizavam diversas atividades culturais, cerimônia de batismo e especialização para os alunos. As apresentações dos shows folclóricos firmados entre as empresas de turismo com o Mestre Bimba e seus discípulos proporcionavam a presença de turistas na comunidade.

Como Robatto Filho, Jair Moura parece também estar ciente quanto a relevância histórica do que produzia. Para essa primeira aparição dos jogadores, o realizador escolhe como cenário a região portuária de Salvador, território de trabalho para muitos dos adeptos da prática cultural. Aqui não vemos um ambiente fechado, panos esticados, nem a inserção de outros elementos cênicos, no entanto, percebe-se a construção simbólica realizada antes das tomadas acontecerem. O mar ao fundo, a escolha da região do cais, a falta de passantes ou pessoas assistindo, o que poderia vir a alterar seus planos de filmagem para esta cena: com esse gesto, Moura reterritorializa no próprio território onde a capoeira organicamente se fazia presente.

Antes que os jogadores entrem em cena, primeiro é mostrado os velhos mestres que de terno e chapéu tocam os instrumentos. Em seguida, registra-se o território onde os corpos irão encenar. Há um corte para inserção de um trecho que revela um homem negro, de idade avançada, girando a roda de um moinho. Evoca-se nessa passagem o passado ancestral, escravocrata, dos engenhos, contexto que deu origem à manifestação. Da roda como instrumento de trabalho, passa-se para outra roda, a de capoeira, com a presença dos jogadores. A câmera posicionada no alto dar a ver os corpos em ação a partir de perspectiva inusitada. As esquivas, pernadas, golpes e conta-golpes criam desenhos sobre o chão que se conforma quase como uma tela de pintura. O passado de violência e repressão é recobrado pela presença policial, que observa sem interferir, mesmo quando os jogadores fazem “dança de guerra” e deixam evidentes seus punhais durante o jogo.



Figura 54 Cenas de Dança de Guerra, fotogramas do filme.

É também no alto, da sacada de uma janela, onde aparece Mestre Bimba, como se estivesse olhando em direção ao jogo de João Grande e João Pequeno. Abre-se, a partir desse

momento, longo trecho destacando a trajetória Bimba. Como procedimento fílmico, utiliza-se recortes de jornais, voz over e a presença do mestre em tela montando um berimbau e tocando o hino da Capoeira Regional.

Como se dividido em blocos, *Dança de Guerra* não tem o mesmo tratamento estético, plástico de *Vadição*. A bricolagem que resulta na produção de Jair Moura deixa evidente a pouca familiaridade do diretor com a linguagem cinematográfica, o que não despotencializa o seu gesto cinematográfico. Assim como Robatto Filho, Jair Moura aproxima as duas vertentes da capoeira: a Angola e a Regional. Embora fosse aprendiz de Mestre Bimba, Moura traz para o filme importantes angoleiros da velha guarda, como Tiburcinho, Noronha e Totonho. Lembremos que apesar de ter desenvolvido a Capoeira Regional, Bimba teve a mesma base de aprendizado que Mestre Pastinha.

À sua maneira, ambos trabalhos reforçam a valorização da capoeira enquanto manifestação cultural brasileira, sobretudo celebrando a importância incontestável de Mestre Bimba. Analisando os filmes, percebemos como os trabalhos, mesmo sem apostarem em um didatismo, refletem dois momentos cruciais para a história da capoeira: primeiro, a sua valorização simbólica no âmbito da reafirmação dos costumes na Bahia; segundo a esportivização da prática, que ganha fôlego, sobretudo, na década de 1960 ocasionando a migração de mestres baianos para São Paulo e o Rio de Janeiro.

Nos minutos finais vemos, novamente, João Grande e João Pequeno em ação, mas dessa vez a ação acontece na Rampa do Mercado, local onde se convergiam as embarcações vindas da região do Recôncavo, descrita por Carybé (1976) como “um dos recantos mais viventes da Bahia onde o céu é tão azul, o mar é tão azul e a terra é mais colorida que a saia de cigana” (p. 225). É esse o território escolhido por Jair Moura para encerrar *Dança de Guerra*, endereço onde cotidianamente a prática capoeirística acontecia. Os movimentos aproximativos e de afastamento são acentuados nessa passagem. Vê-se uma tomada feita, mais uma vez, do alto, não como a anterior, mas elevada o suficiente para revelar uma mirada panorâmica do espaço e a quantidade de espectadores que, agora, compõem a roda.

Mário Cravo Neto conviveu, desde a infância, muito de perto com as artes devido a sua conjuntura familiar¹²⁴. Fotógrafo, escultor e desenhista, no campo das artes realizou também algumas produções fílmicas. Conforme aponta Marcos Pierry Cruz (2005), seu

¹²⁴ Era filho do artista plástico Mário Cravo Júnior.

primeiro título filmado em Super-8 foi *Lua Diana* (1972), em que mescla imagens documentais de um parto com cenas de gravidez, do mar e da lua. É com esse mesmo suporte que produz *Gato Capoeira* (1979) atendendo a um pedido do próprio personagem que protagoniza o registro. Os trabalhos em Super-8 de Cravo Neto apontavam “para um interesse em lidar com a imagem de modo pictórico, transcendendo a simples exposição de fatos e ações” (CRUZ, 2005, p. 79), uma busca de sentido plástico, afinado com a fotografia e a pintura.

Caminhando pelas ruas do centro histórico de Salvador, Gato se mostra à vontade. Desce as ladeiras do Centro Histórico, toca berimbau e com o instrumento participa de uma roda de capoeira já em andamento. Não demora até que, portando uma suntuosa vestimenta azul, comece a interagir com outro jogador. Seus movimentos, desde então, são acentuados, vigorosos, marcantes. Enquanto joga, a câmera se posiciona em ângulos diversos. Vemos os pés em movimento e os homens e mulheres que se integram àquele universo retratado.

Enquanto Gato se desloca, seja pelas vielas onde se apresentam os moradores e seus simples hábitos de vida, seja no passeio de barco, quando surge sorridente, percebemos que nas vivências diárias, “a dinâmica mais comum é passarmos de um território para outro. É uma *des-reterritorialização* cotidiana, onde se abandona, mas não se destrói o território abandonado” (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 12).

O plano seguinte a essas tomadas feitas no Centro Histórico, mostra um reflexo na água que se apresentam distorcido devido à agitação das ondas. Quando a imagem se abre, em um enquadramento panorâmico, vemos que se trata do mesmo local filmado por Jair Moura, na cena final de seu filme.

O registro ondulante anuncia o que veremos a seguir. De frente para Baía de Todos os Santos, Cravo Neto evidencia a performance de Gato em toda sua expressividade afro-baiana, em movimentos que parecem querer imitar a fluidez das águas, as linhas curvas do Forte de São Marcelo, espaço que serviu de território para a ação. A calça azul, quase no mesmo tom das águas, funde seu corpo à paisagem, como se virasse, ele também, parte indissociável daquele território. Com imagens em contraluz, o filme se encerra com plástica visual notável, retomando novamente a capoeira, territorializando a prática em mais um cartão postal de Salvador.



Figura 55 Cenas de *Gato Capoeira*, fotogramas do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Robatto Filho não foi citado como referência para o Cinema Novo, embora seus filmes curtos já voltassem o olhar para a expressão popular, temática que foi abordada mais diretamente em alguns de seus documentários, sobretudo os autorais. No entendimento de Glauber Rocha, em *Esboço de uma escola baiana*, texto apresentado em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), a Bahia esteve ausente do cinema brasileiro até o pós-guerra, “quando surgiram os documentários de A. Robatto: *Xaréu*, remontagem estetizante de *Entre o mar e o tendal* e *Vadiação*, são os primeiros filmes importantes” (ROCHA, 2003, p. 153). Na sequência do texto, a afirmação é de que os filmes de Robatto Filho foram produções isoladas que não interferiram no desenvolvimento orgânico da cultura cinematográfica em Salvador. “O fato é que tendo notícias dos filmes de A. Robatto Filho, o cinema da Bahia viveu e amadureceu de festivais, retrospectivas, palestras e uma intensa crítica liderada por Walter da Silveira” (ROCHA, 2003, p. 154). Nota-se que o discurso do heroísmo – empregado por Glauber em outrora – atribuído aos mais de vinte anos dedicados a fazer cinema na Bahia¹²⁵ não é aqui aplicado.

Ao que tudo indica, seu filho, o cineasta Eryk Rocha, tem uma visão destoante. *Cinema Novo*, produção lançada em 2016, conta a história do movimento que dá título ao filme a partir dos próprios fragmentos fílmicos de inúmero realizadores brasileiros, resultando em um expressivo trabalho de montagem que, além das obras cinematográficas, serve-se de outros arquivos, como entrevistas pouco conhecidas.

Entre a diversidade dos filmes apresentados, está *Vadiação* e sua inserção não ocorre de modo aleatório. O diretor também percebeu os ecos entre a produção robattiana e *Barravento*, também notou as câmeras subjetivas postas durante o jogo de capoeira.

Observando a narrativa, a sequência que põe em diálogo os dois filmes é colocada logo após ouvirmos Glauber Rocha dizer que “o cineasta brasileiro, antes de despertar a consciência para o cinema, desperta logo a consciência política do fenômeno. Descobriu que só fazendo uma revolução era possível fazer cinema”¹²⁶. Abre-se, então, o bloco da montagem

¹²⁵ Referimo-nos aqui à publicação ROBATTO FILHO, Alexandre; ROCHA, Glauber. *21 anos de luta pelo cinema na Bahia*, Jornal da Bahia, 14 de dezembro, 1958.

¹²⁶ Transcrição retirada do filme *Cinema Novo*, de Eryk Rocha, em trecho que se inicia aos quatorze minutos e dezenove segundo da montagem.

com uma cena de *Barravento*. Em seguida, Mestre Bimba surge tocando berimbau em *Vadiação*. Plano rápido de *Barravento* e novamente mestre Bimba sorri. Com um golpe de capoeira, um personagem de *Barravento* "joga" com outro de *Vadiação* e assim segue a montagem intercalando imagens de ambas produções.

No encadeamento dos cortes rápidos, são quatro pequenas inserções de *Vadiação*, que poderiam passar despercebidas no grande leque imagético traçado no filme de Eryk Rocha. No entanto, essa aparição nos parece importante. No áudio sobreposto a esse bloco temático, escutamos novamente Glauber Rocha falar: “O surgimento do cinema baiano... com *Redenção*, de Roberto Pires, *O Pátio meu*, *Bahia de todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, e *Barravento*”. Se, na fala de Glauber, Robatto Filho segue ausente, nas imagens de Eryk Rocha ele comparece.

Dado o contexto, e observando o legado fílmico de Alexandre Robatto Filho, é perceptível como suas imagens testemunham sobre um período e como ações e figuras agitadoras desse contexto baiano tiveram reflexo em seus modos de produção. Do conjunto de sua obra o que sobressai é o interesse no registro do presente, visando o futuro não somente porque as imagens podem se abrir para um tempo presente, mas também por seguir no ofício do realizador guiado pelo desejo de que seus filmes *chegassem à mão de estudiosos* e que *não morressem em gavetas*, segundo ele próprio declarou. Com apreço proeminente para fatos que envolviam os costumes, a cultura popular e o que era originário da Bahia, não é por acaso que seriam esses os temas de seus filmes autorais, se dedicando, sobretudo, às expressões da cultura negra. Havia toda uma dedicação por parte do realizador para documentar não apenas com o cinema, visto as obras fonográficas pioneiras que lançou com a voz dos capoeiristas, os cantadores de samba de roda e os toques do candomblé.

O cinema retém como uma inscrição, segundo escreve Guimarães (2007), não apenas os corpos, rostos, gestos e vozes, mas também o sentido.

Deter o que foge, capturar o movente: tarefas comuns ao cinema e às operações da memória, ambas lacunares, oscilantes, perfuradas por um real que não se deixa representar de todo. (...) Ao documentário, em particular, coube historicamente a tarefa (...) de constituir uma memória social na qual a experiência da vida ordinária em seus múltiplos aspectos, sobrevive – como

um testemunho insistente – no nome de todos os que a viveram (GUIMARÃES, 2007, p. 147).

De modos diversos as existências populares apareceram aqui, ao longo desse trabalho, seja nos registros de encomenda, seja nos trabalhos autorais. Suas aparições suscitaram-nos caminhos de pensamento, inspirando-nos a tecer relações com outras produções artísticas. Esse rastreio, sem visar esgotamentos temáticos, segue em aberto, como num convite a *constelar* outras *imagens* que nos tome de sobressalto.

A partir das imagens robattianas, aproximamo-nos de outros artistas e de suas obras, extrapolando o campo cinematográfico. Com as coleções formadas, observamos os pontos de vistas instaurados, os gestos em repetição (e em desaparecimento). Percebemos como os tempos dialogam, se abrem para o presente, endereçam futuros.

Em conformidade com o propósito da pesquisa, buscamos não apenas olhar para os filmes já consagrados, mas recuperar os registros de cavação, quase sempre subexpostos, postos de lado na historiografia cinematográfica, restituindo-lhes importância não só como documento de uma época, mas porque oportunizam, ainda que sem protagonismo, que os povos apareçam e sobrevivam. Recuperamos, também, para além dos filmes de Robatto Filho, outras produções baianas ainda pouco conhecidas.

Além disso, o gesto nosso com esse trabalho seguiu investido do intento de que, assim como cavação (quando vista sob a perspectiva de uma historiografia do cinema brasileiro), o legado robattiano não se conformasse como um ponto de passagem, quer seja para os títulos mais conhecidos ou de ficção, quer seja para quando se considera a trajetória de uma dita história do cinema baiano. Seguimos acreditando que esses filmes – na potência imagética com o qual se apresentam – sejam merecedores de um olhar detido, pormenorizado e que o contato com essa produção fílmica nos oferece vias para se pensar em outras obras, sendo possível perceber os ecos, distâncias, rupturas.

Chegamos ao final desse trabalho embalados pela vitória da Estação Primeira de Mangueira no carnaval do Rio de Janeiro, sagrando-se campeã com um samba-enredo que conta *a história que a história não conta, o avesso do mesmo lugar*, conclamando a *tirar a poeira dos porões e abrir alas para os heróis dos barracões*. O samba se dedicou a cantar sobre um Brasil de mulheres, tamoios, malês, caboclos, mulatos, mas também o país de

Marielle Franco, vereadora carioca negra, lésbica assassinada em um crime que segue ainda sem resolução; do capoeirista, compositor, educador baiano Moa do Katendê, morto pela intolerância e racismo que ainda assombram essas terras e de tantas outras vidas, sobretudo negras, que endossam as estatísticas alarmantes da violência.

Falar sobre os povos, as minorias, sobre os anônimos, as trabalhadoras e trabalhadores, as pessoas comuns na obra de Alexandre Robatto Filho é também dizer sobre as vidas presentes. Resplandecemos essas aparições, por mais fugaz que seja ela, não apenas como categoria analítica, mas como gesto político de dar visibilidade a esses rostos e corpos que, por muitas vezes, passam despercebidos na tentativa de mostrar esse *avesso do mesmo lugar* de uma história dos povos ainda pouco contada a partir do ponto de vista dos *vencidos*.

REFERÊNCIAS

ABREU, Leandro Pimentel. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos*. 18ª ed. São Paulo: Editora: Martins, 1970.

_____. *Mestre Robatto Filho*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976.

AZEVEDO, Thales. *Pontos Altos da Nossa Cultura*. In: Jornal A Tarde, 08 de dezembro de 1976,

BASTIDE, Roger. Pesca na Bahia. In: LUHNING, Angela. *Verger-Bastide: dimensões de uma amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

BAZIN, André. *Le cinema de l'occupation et de la résistance*. Paris: Flammarion, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

_____. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRAGA, Julio Santana. *Notas sobre a pesca do xaréu: folclore e compromisso religioso*. Revista Afro-Ásia, Salvador, n.10 e 11, 1970.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Nova Onda Baiana*. Cinema na Bahia 1958-1962. Salvador: Edufba 2003.

CARYBÉ (il.); ROCHA, Wilson (texto). *A pesca do Xaréu*. Coleção Recôncavo, nº 1. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda., 1951.

CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 1976.

CASTRO JUNIOR, Luís Vitor. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)*. Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York*. Tese de doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, 2007.

CHAVES, Marcelo Mendes. *Carybé, o ilustrador*. Revista USP, n. 103, São Paulo 2014.

CINEMATECA brasileira. Disponível em < <http://bases.cinemateca.gov.br/> >

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Os homens ordinários. A ficção documentária. In: *O comum e a experiência da linguagem*. GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.) Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *O super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2005.

DIDI-HUBERMAN, George. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: *A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, ed. Leonor Nazaré e Rodrigo Silva. Lisbonne: Fondation Calouste-Gulbenkian, 2011a.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Pueblo expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014a.

_____. *Volver sensible / Hacer sensible*. In: BADIOU, Alain et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014b.

FARIAS, Edson. *Quando inovar é apelar à tradição - a condição baiana frente à modernização turística*. Caderno CRH, Brasília, DF, vol. 21, n. 54, 2008.

FILMOGRAFIA baiana. Disponível em: < <http://www.filmografiabaiana.com.br/> >

FONTES, Oleone Coelho; ROBATTO FILHO, Alexandre. *Alexandre Robatto Filho, o homem de sete instrumentos*. Jornal A Tarde, 07 de maio de 1978.

FRIZOT, Michel. O mestre do quadrado mágico. In: *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.

GATTI, José. *Barravento - A estréia de Glauber*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1987.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: Embrafilme; São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

GUIMARÃES, César. Os devires da terra na imagem”. In: *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro* STARLING, Maria Murgel; BORGES, Augusto Carvalho (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *O retorno do homem ordinário do cinema*. Contemporânea – comunicação e cultura, Salvador, v. 3, n. 2, julho/dezembro, 2005.

_____. O devir todo mundo do documentário. In: *O comum e a experiência da linguagem*. GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.) Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e Práticas do século XX ao XXI*. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Revista GEOgraphia, Niterói, ano IV, n.7, p.7-31, 2002.

LIMA, Pedro. *Fatos em Foco*. Revista O Cruzeiro, 1959, n 35, Ano XXXI, 13 de junho de 1959.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUHNING, Angela. *Verger-Bastide: dimensões de uma amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MIRANDA, Luiz Felipe A. de & RAMOS, Fernão Pessoa (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade: Arestas e Curvas na coreografia de identidades no carnaval de Salvador*. Tese de doutoramento, 2001.

OLIVEIRA, Josivaldo P; LEAL, Luiz Augusto P. *Capoeira, Identidade e Gênero: Ensaio sobre a história social da Capoeira no Brasil*. Bahia: EDUFBA, 2009.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *Pelas ruas da Bahia*. Criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912-1937). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. *A organização da cultura na “cidade da Bahia”*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Comunicação e culturas contemporâneas, Faculdade de comunicação da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2003.

OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. Rio de Janeiro: Revista Cinemas, set./out. 1997.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Fragmentos, número 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.

PARECER do Conselho Estadual de Cultura. In: ROBATTO FILHO, Alexandre. *Raimunda que foi: uma estória da Bahia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

RAMOS, F. *A Mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. Rebeca. , v.1, 2012, p.1-38.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: SENAC, 2008.

_____. *A Mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. Rebeca. , v.1, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REIS, Leonardo Abreu. *Cantos de capoeira: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

REVISTA CINEARTE. *Da Bahia*. Rio de Janeiro, v. 5, n° 216, 16 de abril de 1930.

RISERIO, Antônio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

_____. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROBATTO FILHO, Alexandre; ROCHA, Glauber. *21 anos de luta pelo cinema na Bahia*, *Jornal da Bahia*, 14 de dezembro, 1958.

ROBATTO, Sílvio. *Sílvio Robatto*. Entrevista concedida à TV UFBA. Salvador: 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

_____. *Redenção - primeiro filme baiano*. *Jornal da Bahia*, Salvador, 1958.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea*. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 93-117, jan./abr. 2003.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. *Salvador nos anos 50 e 60: Encontros e desencontros com a cultura*. *RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, vol 3, número 1, Salvador, 1990.

SANTANA, Oscar. *Glauber Rocha, o Deus ou o Diabo do Cinema Baiano?* In: *Revista Cine Cachoeira*, Ano I, N 1, 2010. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2010/12/sonhando-com-oscar/>

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara – negação do cinema brasileiro*. *Fundamentos*, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 45-46, Jan. 1951.

SAMAIN, Etienne. Apresentação. In: _____ (org). *Como pensam as imagens*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

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

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

SILVA, José Cláudio da. As artes de Carybé. IN: FUERRER, Bruno (org.). *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

SILVEIRA, Walter da. *A História do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____. *O eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti, 2006.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*. Brasília: Fundação do Cinema Brasileiro, MINC, 1990.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. *Revolução na Bahia*. Revista O Cruzeiro. 7 de julho, 1951.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

APÊNDICE A – QUADRO | FILMES DE A. ROBATTO FILHO

TÍTULO / ANO	SINOPSE	NATUREZA	OBSERVAÇÕES
Vacina BCG (1936)	Para fins de complementar um relatório técnico sobre os serviços de profilaxia da tuberculose realizados na Bahia, apresentando o funcionamento da vacina Cometina.	Financiado pela Secretaria de Educação e Saúde Pública do Estado.	- Cópia não localizada.
Favelas (193...)	Imagens da praia com farol ao fundo. Planos gerais da cidade de Salvador. Barcos, casas em construção, casas em morros. Igreja imponente. Imagens do cemitério, lápide de Antonio Castro Alves, bandeira do Brasil, imagens de cruzeiros iguais, sem túmulos.	Na cartela que abre o filme, é possível ler que a obra faz parte do <i>Amateur Cinema League</i> (ACL), <i>The worldwide organization of moviemakers.</i> (criada em 28 de julho de 1926, nos EUA, contribuiu para o fortalecimento do uso do 16mm pelos cinegrafistas amadores-profissionais.)	- Memória de Castro Alves é evocada. - Não foi possível saber o ano exato do filme. - Cópia na DIMAS (qualidade ruim). - Cópia na Cinemateca (qualidade melhor). - Filme colorido.
Bacias e barragem (1937)	Mostra as etapas do tratamento da água do Rio do Cobre e os processos envolvidos até ser considerada própria para o consumo.	Prefeitura de Salvador	- Filme silencioso. - Também pode ser encontrado com o título de <i>Águas da Bahia</i> .

			- Cópia na DIMAS.
Quinta exposição de “animaes” e productos derivados (1939)	Imagens da V Exposição de Animais e Produtos Derivados no Parque de Ondina, Salvador/BA; desfile de gado, aves e cavalos; palanques com civis e militares.	Cooperativa Central do Instituto de Pecuária da Bahia	- Destaque para as autoridades. Figuras populares aparecem cuidando do gado, segurando os animais para os desfiles. - Cópia na DIMAS.
Vistas Pitorescas da Bahia (19...)	Vistas aéreas de Salvador e centro de Feira de Santana	Sem identificação	- Planos gerais da cidade, filme silencioso. Os passantes ao longe, quase não se nota a presença. Filme de pouca articulação narrativa. - Cópia na DIMAS.
Bahia Pitoresca (1942)	Um casal conversa em um restaurante. Pergunta se já esteve na Bahia. Vão ao cinema da Tupi Filmes para ver um imagens da Bahia. Nas imagens são retratados, principalmente, aspectos do litoral.	Financiado pela Prefeitura de Salvador, produção da Tupi Filmes Brasileiros e distribuído pela companhia D.F.B. – Distribuidora de Filmes Brasileiros	- Vê-se gestado nesse documentário, assuntos que posteriormente serão melhores desenvolvidos em seus filmes: praia, pesca, religiosidade, belezas naturais, atividades econômicas. - As figuras populares não tem protagonismo. Aparecem como pescadores, jangadeiros, baianas de acarajé, porém sem ênfase, estão diluídos na paisagem. - Indícios apontam que a partir de um mesmo material foram produzidos dois

			<p>filmes: um de enredo mais documental, com procedimentos característicos adotados por Robatto Filho e um outro – cuja cópia resistiu dada as condições de preservação – que emprega declaradamente, além dos elementos ficcionais, um tom de propaganda turística (Tupi Filmes). Em ambas as versões, é o nome de Alexandre Robatto Filho que aparece assinando a direção.</p> <p>- Cópia na DIMAS.</p>
Aconteceu na Bahia nº 1 – Senhor dos Navegantes (1947)	Multidão acompanha a procissão do Senhor Bom Jesus dos Navegantes. Prefeito da cidade empunha bandeira nacional. Festejos celebram a chegada do santo padroeiro. Traços históricos e religiosos que compõem a festa são ressaltados na narração.	Prefeitura de Salvador	<p>- Cópia somente na Cinemateca.</p> <p>-</p>
Aconteceu na Bahia nº 2 – Festa do Bonfim (1948)	Registros da festa do Senhor do Bonfim. Imagens do Senhor do Bonfim. Lavagem das escadarias. Governador e demais autoridades assistem à missa. Festa da segunda-feira do Bonfim. Música de Dorival Caymmi “Você já foi à Bahia” abre o filme, mas é a canção “Senhor do Bonfim” que se faz presente ao longo da montagem.	Prefeitura de Salvador	<p>- Consta no catálogo de filmes produzidos pelo INCE.</p> <p>- Cópia somente na Cinemateca.</p>

Desfile de Quatro séculos (1949)	Festividades do IV centenário de Salvador. Palanque oficial com autoridades incluindo o governador Otávio Mangabeira. Pessoas vestidas com trajes de época representando personagens históricos desfilam pela Av. Sete de Setembro.	Prefeitura de Salvador	<ul style="list-style-type: none"> - Com raras variações de posição, a câmera é posta como mais um espectador presente na rua por onde o desfile aconteceu. - Segundo relatos, foi um dos filmes de Robatto com maior venda de cópias, já que a classe burguesa queria se ver nas imagens. - Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma Robatto</i>)
A volta de Ruy (1949)	Enterro de Ruy Barbosa. Cortejo que acompanha a passagem do corpo. Personalidades políticas e da intelectualidade baiana se aglomera, principalmente na Praça Castro Alves. Enterro em um salão construído no Fórum em sua homenagem.		<ul style="list-style-type: none"> - Destaca-se a presença de políticos e autoridades. Multidões nas ruas de Salvador. - Cópia na DIMAS
Um milhão de KWA (1949)	Filme de encomenda para a CHESF. Rio São Francisco e cachoeira de Paulo Afonso. Destaca o desenvolvimento da cidade a partir da hidrelétrica. No início do filme é lido um trecho de <i>Os Sertões</i> .	Companhia Hidrelétrica do São Francisco.	<ul style="list-style-type: none"> - Imagens da força das águas. A cidade de Paulo Afonso aparece quase como uma “cidade fantasma”, poucos são os passantes. Ao mostrar as instalações da hidrelétrica, ou mesmo ao falar dos trabalhadores, as imagens da figura humana aparecem de relance. - Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma</i>)

			<i>Robatto).</i>
Quatro séculos de pecuária (1949)	História dos fundadores da pecuária na Bahia. Imagens da XVI Exposição Pecuária Nacional de Animais em Salvador: desfile de animais, inauguração do Instituto Geológico, discursos de autoridades. Presença de Otávio Mangabeira e Nestor Duarte (secretário de agricultura)	Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio	- Destaque para as autoridades. Figuras populares aparecem cuidando do gado, segurando os animais para os desfiles.
Exposição pecuária (1949)	Parque da Ondina, XVI Exposição Nacional de Animais; desfile de gado; animais premiados; entrevista com veterinário; desfile de equinos. Prédio do Instituto Biológico. Todos vestidos de branco. Aparição de algumas figuras políticas baiana: Governador Otavio Mangabeira, Juracy Magalhães, Nestor Duarte, Anísio Teixeira.		- Destaque para as autoridades. Figuras populares aparecem cuidando do gado, segurando os animais para os desfiles.
Vaqueiros (194...)	Nos letreiros iniciais constam: “integrando o vaqueiro na vida social fez-se justiça ao herói obscuro de uma batalha sem vitórias. Mostrou-se ao Brasil a rocha viva da nacionalidade”. Homens de terno e vaqueiros com roupas de couro. Um vaqueiro mostra um documento para câmera. Palanque com os homens de terno que entrega um		- Cópia não localizada.

	documento para cada um dos vaqueiros. Depois, registro da 2ª Exposição de Caprinos e Ovinos do Nordeste.		
Caxixi (1940 - 1960)	Cenas de praia, barcos ancorados; uma feira com artesanato de barro: potes, bois, boiadeiros, utensílios coloridos. Feira de Caxixis que ocorre todo ano em Nazaré das Farinhas – BA.		<ul style="list-style-type: none"> - Homens aparecem descarregando mercadorias que chegam nas embarcações. Predominância de imagens estáticas. Figuras femininas aparecem junto aos objetos vendidos na feira. - Cópia na Cinemateca. - Filme colorido.
Ginkana em Salvador (1952)	Prova automobilística Governador Régis Pacheco na Av. Sete de Setembro. Carros importados. Presença do governador Regis Pacheco e do coronel Santa Rosa.		<ul style="list-style-type: none"> - Festejos e diversões da classe burguesa. - Carros de luxo desfilam. Destaque para o Automóvel Clube do Brasil, empresa organizadora do evento. - Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma Robatto</i>).
A marcha das boiadas (1953)	Boiada que parte em direção a cidade de Ruy Barbosa. Cruzam a fazenda de José Vaz Sampaio. Imagens do Tabuleiro da Mutuca, no chapadão da Serra do Tombador. Agradecimentos explícitos a fazendeiros.	Cooperativa Central do Instituto de Pecuária da Bahia	- A primeira imagem que irrompe a tela é a de um vaqueiro, portando suas indumentárias e montado em um cavalo, o galope é seguido por inúmeros bois que aparecem no quadro. A primeira metade do

			<p>registro se dedica a mostrar a fazenda e suas modernas instalações. No entanto, a segunda parte se detém a falar – e vangloriar – a figura do vaqueiro.</p> <p>- Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma Robatto</i>).</p>
Entre o Mar e o Tendal (1953)	<p>Pesca do xaréu nas praias de Chega-Nego e Carimbamba. Armação de redes, atadores, mergulhadores, jangadas, coleta dos peixes e o transporte para o tendal. Um dos principais documentários de sua obra.</p>	<p>Prefeitura da Cidade de Salvador; Diretoria do Arquivo e Divulgação e Estatística</p>	<p>- “Até então, eu sempre havia trabalhado com patrocinador, mas, com <i>Entre o Mar e o Tendal</i> produzi meu primeiro filme por conta própria (...) e, com esse mesmo material da pesca do xaréu eu montei o famigerado <i>Xaréu</i>” (ROBATTO FILHO, 1958).</p> <p>- Filme expoente da carreira do documentarista. Registra o trabalho de uma pequena vila de pescadores, sobretudo no ofício da puxada de redes, na passagem dos cardumes do peixe xaréu pelo litoral baiano.</p> <p>- Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma Robatto</i>).</p>
Santo Amaro – Recôncavo Baiano (1953)	<p>Festa de Nossa Senhora da Purificação. Aspectos da cidade.</p>	<p>INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo</p>	<p>- Cópia não localizada.</p>

Pecuária baiana (1953)	Fazendas que compõem a Companhia Agrícola Industrial Pastoral S/A, fundada por Pedro Barcelar de Sá. Enfatiza métodos de criação. Localização: Mundo Novo. Outra fazenda, a Álvaro Ramos, que é mantida pelo Instituto de Pecuária da Bahia onde se cria a raça Nelore.	Cooperativa Central do Instituto de Pecuária da Bahia	<ul style="list-style-type: none"> - Fazendeiros, familiares e suas propriedades. - Cópia na DIMAS.
Vadição (1954)	Homens se revezam entre o jogo da capoeira, os toques dos berimbaus, pandeiros e cânticos. Explicação sobre a origem da luta. Filme de destaque na obra de Robatto Filho. Registra importantes nomes da capoeira, como Mestre Bimba e Mestre Waldemar.		<ul style="list-style-type: none"> - Não tem narração. As informações aparecem escritas em cartelas (letreros na tela). - Ainda hoje, um dos mais importantes documentos que existe sobre a capoeira no Brasil. O <i>storyboard</i>, desenhado por Carybé. - Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma Robatto</i>).
Xaréu (1954)	Mesma temática de “Entre o Mar e o Tendal”. Pesca do Xaréu numa população praieira da Bahia, que conserva ainda as tradições africanas. Canções folclóricas de Aruanda fazem o acompanhamento música.	Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos.	<ul style="list-style-type: none"> - Montagem a partir das imagens de <i>Entre o Mar e o Tendal</i>. Filme mais curto, com pouca narração, menos didático e explicativo do que <i>Entre o Mar</i>, o documentário explora os cânticos e o

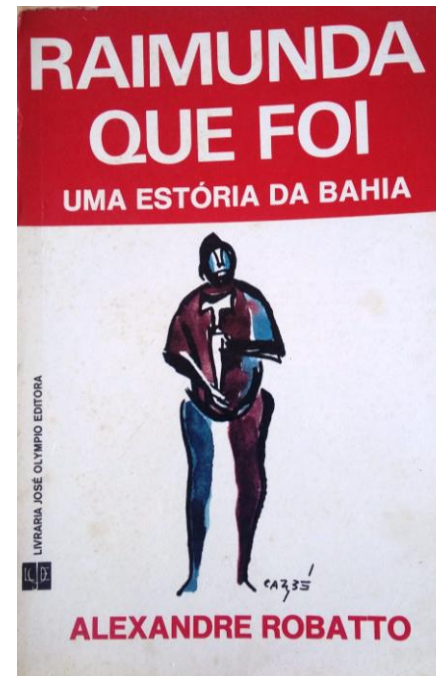
			<p>barulho do mar.</p> <p>- Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma Robatto</i>).</p>
O Regresso de Marta Rocha (1955)	Trechos do regresso de Marta Rocha à capital baiana. No final aparece na tela: “Um presente da Fratelli Vita”. Marta Rocha caminha por alguns pontos importantes de Salvador e passa também pelas instalações da fábrica de cristais e refrigerantes, Fratelli Vita.	- Fábrica Fratelli Vita	<p>- O informativo, conforme creditado no próprio registro, mostra a chegada de Marta Rocha à capital baiana após ter alcançado o segundo lugar no concurso de Miss Universo, ocorrido nos Estados Unidos. Figura de forte apelo popular, seu retorno levou uma multidão às ruas.</p> <p>- Na passagem de Marta pelas instalações da fábrica Fratelli Vita, é possível observar os trabalhadores.</p> <p>- Filme restaurado (consta no DVD <i>Filma Robatto</i>).</p>
Uma igreja bahiana (1955)	A fachada e as dependências internas da Igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia, cuja concepção externa foi esculpida por Mestre Gabriel Ribeiro.	Nos letreiros: “O alto comércio da Bahia tornou possível a apresentação desse filme aos participantes do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional”.	<p>- Cópia não localizada.</p> <p>- A direção artística foi de Carybé.</p> <p>- Exibido durante a III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.</p>

S/A Wildberger – exportação, importação e representações (1955)	Mostra as atividades da S/A Wildberger, com as fazendas de cacau e cana-de-açúcar, processamento, produto pronto. Trata-se da comemoração dos 125 anos da empresa. Imagens de Ilhéus, onde a companhia mantém seu principal escritório. Processamento da cana no recôncavo baiano onde a empresa também mantinha atividades. Imagens da “Festa da Boizada”, que marcava o início da moagem da cana.	Provável que o filme foi patrocinado pela S/A Wildberger.	- Povo aparece como trabalhadores das fábricas e das plantações de cacau. -Cópia na DIMAS (qualidade ruim).
Organização Suerdieck lavoura, comércio e indústria (1955)	Os diversos aspectos das Organizações Suerdick na indústria do fumo: lavoura, plantação, colheita e prensagem na Sociedade Agrocomercial Fumageira Ltda. em Cruz das Almas. Transporte da matéria-prima para as fábricas em Cachoeira e Maragogipe; linha de montagem, embalagem e armazenamento de charutos. Transporte para os portos de São Paulo e Rio de Janeiro. Filme é dedicado à memória de Gerhard Suerdieck, fundador da empresa.	Organizações Suerdick	- Povo aparece como trabalhadores das fábricas e das plantações de cacau. - Cópia na DIMAS (qualidade ruim).
Nadir-Juracy (1958)	Estudo e pesquisas médicas realizadas com o caso de irmãs xipófagas.	Citado no catálogo de filmes produzidos pelo INCE.	- Cópia não localizada.

APÊNDICE B – FOTOGRAFIAS



Alexandre Robatto Filho (*)



Capa do romance publicado, com ilustração de Carybé

(*) Centro de Memória da Bahia / Acervo Sílvio Robatto



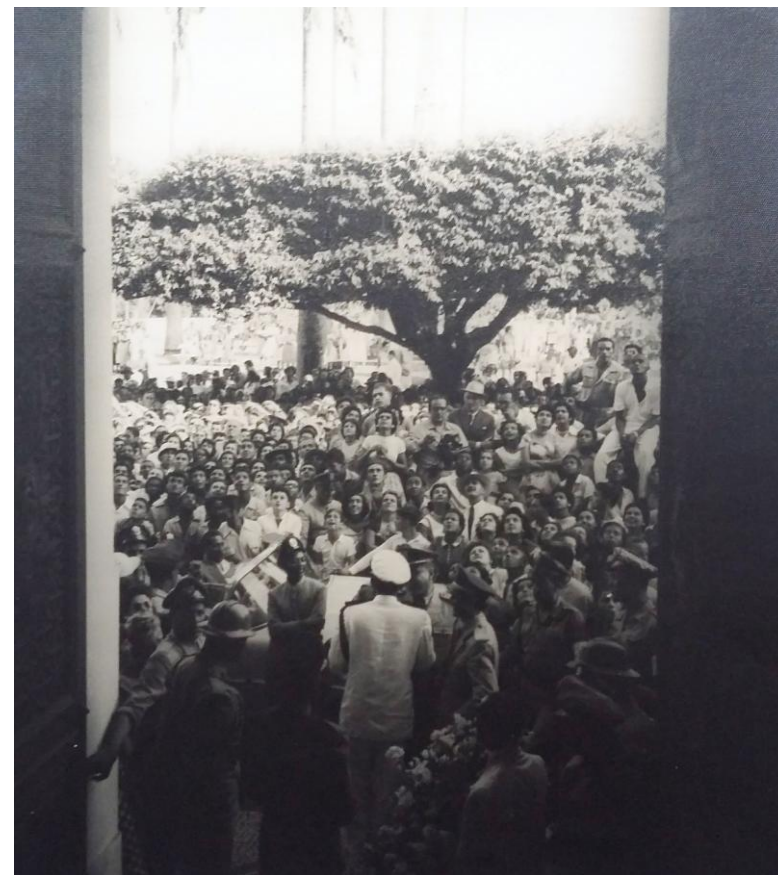
Robatto Filho e Carybé nas filmagens de *Vadição*



Robatto Filho, Carybé e Sílvia Robatto nas filmagens de *Uma Igreja Bahiana*



Robatto Filho e Carybé nas filmagens de *Vadição*



Robatto Filho em meio à multidão nas filmagens de *O Regresso de Marta Rocha* (*)

(*) Centro de Memória da Bahia / Acervo Sílvio Robatto

ANEXO

1) Plano de um Serviço de Cinema da Prefeitura Municipal de Salvador

P L A N O

DE UM SERVIÇO DE CINEMA DA PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR

Consideração preliminar

O cinema é uma arte. Como o teatro, é também um espetáculo.

Sem a compreensão desse duplo papel, é impossível o planejamento de um sistema de exibições para o povo, para as mais vastas camadas da população. Porque é necessário unir, nas exibições, o caráter de divertimento ao caráter de educação. E se não se visse que o cinema nada perde como arte ao ganhar como espetáculo, certamente se comprometaria o êxito do plano: em vez de atrair o povo, se o repeliaria. Daí, a consideração preliminar de que, para educar as massas, através do cinema, será imprescindível lhe oferecer essa educação em forma de divertimento. E isto será possível desde que se perceba a justeza da ampliação e do aprofundamento gradativo do valor cinematográfico. O povo é capaz de entender, de sentir e de amar as grandes obras de arte, mas não podemos, de improviso, lhe oferecer a visão dessas grandes obras: desacostumado a vê-las, com a mentalidade deformada pelo cinema de natureza comercial, de início não aceitará um filme de maior densidade estética, de tema complexo e estilo menos banal. Aos poucos, entretanto, quasi sem aperceber-se, o público que poderá acorrer a exibições gratuitas nas ruas e praças irá distinguindo o bom do mau filme, o que lhe apresenta interesse cultural do que, ao contrário, lhe perverte o espírito e os hábitos, por fim exigindo que somente se lhe exhiba o cinema em toda a sua autenticidade de grande arte, em toda a sua legitimidade de grande espetáculo. Não é uma idealização: vem acontecendo em outras nações, com outros povos. Por que não acontecerá com o nosso?

DOIS TIPOS DE CINEMA: UM FIXO. O OUTRO MÓVEL

Pensamos que a Prefeitura deve possuir dois tipos de cinema: um que chamaremos de fixo ou central, e outro que chamaremos de móvel ou descentralizado. O primeiro valeria como um ponto de concentração. O segundo representaria uma série de pontos de irradiação. Enquanto o cinema fixo seria procurado pelo público, no cinema móvel este é que procuraria o público. Daí, suas funções diferentes: o cinema fixo teria um sentido cultural mais elevado do que o móvel, destinar-se-ia à projeção de filmes imediatamente mais categorizados, teria como que um caráter de ciné-club oficial, a exemplo do que ocorre no Uruguai, com o conhecido Cinc-Arte del SODRE.

O cinema fixo poderia funcionar no Teatro Guarani, -

sempre que o mesmo não estivesse a serviço de temporadas dramáticas, e o ingresso às suas sessões custaria ao espectador um preço menor do que o cobrado pelas casas de exibição comercial. O cinema móvel preferiria as ruas e praças de maior afluência popular, localizadas em bairros onde não houvesse salões de espetáculos com entrada paga ou tão distantes quanto possível de tais salões, e seria rigorosamente gratuito. No cinema fixo, seriam utilizados projetores para filmes de 35 e 16 mms., mais normalmente daqueles. No móvel, apenas projetores de 16mms., em vista da facilidade de transporte e manejo desses aparelhos. Em ambos os casos, conviria a aquisição de máquinas novas, mediante uma tomada de preços.

Tanto de referência ao cinema central quanto ao descentralizado, há um aspecto de importância: a organização dos programas. Pois os programas devem ser elaborados tendo em vista a consideração preliminar que fizemos. A duração dos mesmos constituirá objeto de estudo, modificando-se para mais ou para menos, de acordo com as experiências que forem sendo obtidas. De modo idêntico, a escolha dos horários, afim de, a um só tempo, atender às conveniências e aos costumes de cada bairro e o tempo disponível da população. Para tanto, seria de excelente alcance que se pudesse estabelecer dias certos, com programas certos, para cada local, usando-se a imprensa para avisar o povo: criaria-se, ademais, com o cumprimento de tal prática, o hábito do povo esperar a exibição no dia justo, à hora já conhecida, além de demonstrar a ação metódica do poder público em seu desejo de servir à coletividade. Por outro lado, e se provida a Prefeitura de uma discoteca, a transmissão de músicas por alto-falante possibilitaria o chamamento dos espectadores, além de poder também funcionar com o caráter de ascensional educação do povo, indo da música mais popular à mais erudita. Havendo ainda de ver-se que, tanto antes quanto depois do espetáculo, o alto-falante levaria ao público slogans instrutivos, sobre saúde, alimentação, etc.

E Q U I P A M E N T O E E Q U I P E

Para manter, com rigor, o plano indicado, necessitaria a Prefeitura de imprimir-lhe um sentido altamente organizado. Em primeiro lugar, teria de instituir, com funções adequadas e autônomas, um Serviço de Cinema. Depois teria de contratar pessoal mais ou menos especializado para trabalhar nesse Serviço: um diretor geral; três operadores; um encarregado da expedição, da programação e do arquivo; um electricista; um mecânico (ambos com conhecimentos aplicados à técnica da projeção cinematográfica); um revisor de películas; além de funcionários outros indispensáveis, como, por exemplo, os encarregados do caminhão ou camionete (inclusive chauffeur) destinado a transportar, no caso do

cinema ambulante, o equipamento preciso. Este equipamento, aliás, deverá consistir, afora o maquinário dos projetores e amplificadores de som, com capacidade de auditório, de todos os instrumentos que assegurem a manutenção de uma fonte de energia própria, facilmente removível. Pois talvez seja impossível, em muitos casos, e por motivos diversos, funcionar com a energia fornecida pelo serviço público existente.

Acresce que a Prefeitura, com o desenvolvimento que vier a tomar o seu Serviço de Cinema, carecerá de uma filmoteca, quer para a guarda e conservação de películas documentais, quer para a aquisição de obras clássicas da cinematografia, que representem uma notável contribuição no campo da cultura e exijam, por isso, ser divulgadas pelo único meio que se interessará por essa divulgação, porquanto os cinemas de natureza comercial jamais nutriram ou nutrem qualquer interesse por essa espécie de filmes. Com isso, aliás, a Prefeitura do Salvador, pela primeira vez no Brasil, de aproximaria da notável atuação do governo uruguaio, através do já citado Cinearte del SODRE, fornecendo um exemplo para o resto do País e, mesmo, projetando-se internacionalmente, por sua compreensão de uma das culturas mais importantes de nosso tempo.

RUAS e PRAÇAS PARA o CINEMA POPULAR

Creemos não competir a esta Comissão a indicação das ruas e das praças onde localizar os pontos, nos bairros, onde os filmes devem ser projetados.

Pensamos, entretanto, que, para uma penetração maior da obra educativa da Prefeitura nêsse setor, tornar-se-á indispensável que o cinema de caráter móvel atinja os bairros mais pobres, mais distantes do centro, dos locais onde se erguem as casas de espetáculos da Cidade, para, assim, alcançar, com o divertimento e a instrução pelo cinema, aquelas camadas da população menos capazes economicamente e intelectualmente de ingressar nos **cinema que possuímos**.

Dáí, acreditamos, a necessidade de ser levantado um mapa da Cidade, ou do Município, com tal objetivo.

É que o cinema gratuito, ao ar livre, deverá servir menos aos que têm capacidade aquisitiva, aos que têm casas de exibição próximas de seus lares, aos que têm facilidade de locomoção para chegar a essas casas. E para os quais, em compensação, funcionará o Guarani, em seu caráter também de cinema, de cinema para a minoria já culta, já desejosa de um padrão mais alto de arte.

AS FONTES DOS FILMES

Onde, tudo planejado e sistematizado, conseguir os filmes para as exibições?

As fontes são diversas, mas há duas principais: as emprêsas comerciais distribuidoras de filmes e os serviços culturais - das legações e consulados estrangeiros, particularmente os da França, Inglaterra e Estados Unidos, que cedem as suas películas sem qualquer onus.

Quanto aos distribuidores, há que contratar os filmes. Os de 16mms., serão fornecidos à base de aluguel. Os de 35 mms., mediante percentagem na receita. Porisso, os primeiros - justamente os - destinados ao cinema gratuito - custarão um preço mais acessível, podendo-se contratar os filmes para uma locação que dure, talvez, quinze dias, prazo possivelmente normal de exhibições de uma fita através das ruas e praças escolhidas. Se os últimos são onerosos, é preciso lembrar que o Guarani, utilizado também como cinema, cobrará ingresso aos seus frequentadores como qualquer outra casa de espetáculo, ainda que um preço menor.

Temos, aliás, a impressão de que a cessão de filmes ao Serviço de Cinema da Prefeitura interessará sobretudo às emprêsas - distribuidoras, sobretudo no tocante aos filmes de 35 mms., a serem exibidos no Guarani, pois as produções de todas as comanhias estão com um considerável atraso de projeção na Bahia, sendo, em consequência, altamente conveniente às emprêsas locar uma longa série de fitas, que, então, poderão ser rigorosamente selecionadas para apresentação pelo Serviço de Cinema da Prefeitura.

Além dessas fontes, cumpre entrar em contacto com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Club de Cinema do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, que possuem filmotecas e podem emprestar seus filmes, e com entidades estrangeiras do tipo da Cinemathèque Française, British Film Institute e The Museum of Modern Art de Nova Iorque, que talvez possam vender à futura filmoteca do Serviço de Cinema da Prefeitura do Salvador cópias de filmes clássicos de excepcional valor.

CONCLUSÃO

Honrados com a confiança de estudar e oferecer um plano de cinema a ser realizado neste Município, ora o entregamos, com a esperança de que, através de sua simplicidade, venha a alcançar-se a plenitude desejada e merecida, servindo ao povo e marcando uma administração honrada, eficiente e culta.

Bahia, 30 de Abril de 1952.

Robato Filho - Presidente
Walter da Silveira - Relator
Romulo Almeida
Luiz Monteiro
Valdemar Carias.

2) Pedido de demissão do quadro de sócios do Clube de Cinema da Bahia (CCB)

