

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DO BRASIL**

Izabel de Fátima Cruz Melo

**“CINEMA É MAIS DO QUE FILME”:
UMA HISTÓRIA DO CINEMA BAIANO ATRAVÉS DAS JORNADAS DE CINEMA
DA BAHIA NOS ANOS 70**

**Salvador
2009**

Izabel de Fátima Cruz Melo

**“CINEMA É MAIS DO QUE FILME”:
UMA HISTÓRIA DO CINEMA BAIANO ATRAVÉS DAS JORNADAS DE CINEMA
DA BAHIA NOS ANOS 70**

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em História Social do Brasil na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do Prof. Dr. Muniz Gonçalves Ferreira.

**Salvador
2009**

M528 Melo, Izabel de Fátima Cruz
“Cinema é mais do que filme”: uma história do cinema baiano
através das Jornadas de Cinema da Bahia / Izabel de Fátima Cruz Melo. --
Salvador, 2009.
119f.

Orientador: Prof. Dr. Muniz Gonçalves Ferreira
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia

e

Ciências Humanas, 2009.

1. Cinema – Bahia - História. 2. Curta metragem. 3. Anos 70. I. Ferreira, Muniz
Gonçalves. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

CDD – 791.43

“Água da aurora, no mar agora
Bela mãe da grinalda de flores
Alegria da minha manhã.”
(Roberto Mendes/Ordeph Serra)

À Oswaldo, Damiana e Altair. Se hoje sou flor, devo
a essas raízes.

AGRADECIMENTOS:

Sou grata a muitas pessoas, a muitas situações, a tantos encontros e alguns desencontros também, que no palmilhar desse caminho, me ajudaram a delinear esse trabalho. Não do jeito que idealizei, mas da maneira que me foi possível fazer. Por isso, vou começar por *desdizendo* o que eu dizia risonhamente a alguns colegas e amigos da turma: “os erros são de quem os achar no texto, e não meus...”. Ora, claro que não. Eles são meus, afinal, a despeito da ajuda que tive (e não foi pouca) a responsabilidade do texto é minha. Sendo assim, sou muitíssimo grata a todas as pessoas que contribuíram, às vezes, até sem saber para a construção de meus caminhos de pesquisa e reflexão.

Nesse sentido, sou muito grata a Maria Hilda Baqueiro e Soraia Ariane Ferreira, que desde a disciplina em que cursei como aluna especial, tiveram paciência para todas as minhas perguntas e dúvidas sobre as disciplinas, os prazos, os ofícios, as atas, e tudo o mais que faz parte também da rotina da pós-graduação. Marina, que quando eu ainda estava tateando na elaboração do projeto, me atendeu com a maior simpatia na biblioteca da pós. Davi Santana e Dilzamar Santos ou simplesmente “seu Davi” e “companheira”, por tantas vezes quebrar meu galho e fazer malabarismos quase impossíveis na biblioteca e, no maior alto astral. Pela gentileza, bom humor e bom papo, muito obrigada!

À Guido Araújo, por parar suas atividades, diversas vezes, para conversar e emprestar material, obrigadíssima. Guido André, por me esperar várias vezes lá no Setor de Cinema, para que eu pudesse copiar, fotografar, xerocar, futucar, enfim no material todo que estava lá. Obrigada, sem isso seria muito difícil continuar. À Luiz Orlando da Silva (in memoriam), quem primeiro abriu as portas do Setor de Cinema para mim e me mostrou que o cinema pode ter outras cores.

Cláudio Pereira, muito obrigada. Nem sei se você lembra de mim no meio do pessoal da ADCAP, quando fomos conversar sobre a Mostra. Desde antes do mestrado tivemos conversas pontuais, e mesmo com a agenda e a sala cheia, você sempre foi receptivo, atencioso e paciente. Obrigada pelas dicas na disciplina, pela presença na qualificação e por voltar na defesa. Espero não te perder de vista! Linda Rubim, agradeço muito por seu interesse e atenção desde lá da UFRB, na qualificação e por também voltar para defesa. Quero continuar conversando contigo também. Sei que não consegui aproveitar todas as sugestões de vocês, mas elas foram muito bem vindas.

À CAPES, agência que financiou parte da pesquisa.

Muniz Ferreira. Muniz, que como eu gosto de dizer, “salvou minha vida”. Por topar pegar uma (des) orientanda e jamais perder a paciência, sendo sempre gentil, atencioso, brincalhão e generoso, muito, muito obrigada! E minhas desculpas por não aproveitar melhor as sessões de orientação. Mas aviso de antemão, que não largo do seu pé!

Importante também agradecer as pessoas que aceitaram dividir sua vida e sua história comigo, confiando numa desconhecida. Edgard Navarro, por me permitir chegar tão perto e por confiar em me emprestar a cópia única dos seus “filmeços”, muito obrigada! Fernando Belens, por ser tão franco, bem humorado e consciente da sua trajetória. Com sua entrevista, aprendi muito mais do que imaginava. Obrigada! Robinson Roberto, a quem eu tanto procurava e estava tão pertinho de mim, na van da UNEB e mais que isso, meu vizinho. Obrigada pela receptividade e boa vontade em contar sua história. Não esqueci que devo voltar. E voltarei. Pola Ribeiro, por toda a simpatia, bom humor e por conseguir um espacinho na sua agenda para minha entrevista e Tuna Espinheira por sua disponibilidade em responder as questões, obrigada!

João e Regina, meus pais, mais uma vez, obrigada, de novo, outra vez por continuarem me apoiando e instigando a continuar as minhas buscas, com tanto amor, e alguma apreensão, mesmo discordando das escolhas e opções (sem vocês, cada qual do seu jeito, jamais conseguiria). João, Ângela e Maurício, meus três mosqueteiros, irmãos de alma, sangue e coração, pelas risadas, graças e abraços. Vinícius, primo preto, cada dia mais irmão, pelas conversas que sempre me trazem novas idéias. Lene, Zélia, Amélia e Antonina, tias, madrinhas, mães por todo carinho e curiosidade pelo andamento do trabalho.

Amigos, companheiros nessa jornada minha que compartilharam todas as descobertas, felicidades (as explícitas e as clandestinas) e todos os pânicos e chilikues desses últimos tempos. Anderson Silva (e todos os “truques da galinha morta” que sempre me salvam), Priscila Bueno (e toda nossa diferença tão igual), Marta Cabral (e todas as nossas transformações, que nos aproximaram mais) e Célia Lhidiane Reis (ao contrário de mim, resistindo às tentações), amigos queridos, companheiros de outros tempos, de muito tempo. Tão diferentes, tão necessários. Crescemos, rimos, choramos, mudamos, discordamos, concordamos, mas ter vocês tão perto, tão aqui comigo, faz minha vida indescritivelmente melhor. Obrigada só é pouco. Ellys Nobre, nobilíssima, com o dom de me puxar, pelo pé, pela mão ou até pelo cabelo, pra não esquecer de “me permitir”. Oh, nega, com você as coisas ficam mais leves.

Grimaldo Zachariades, pela amizade “historicamente construída” cheia de leituras, dicas, estímulo, confiança, gargalhadas, abraços, meu muito obrigada, e certeza de que

continuamos juntos nessa. Joel Nolasco, presente desde o início do processo e sempre por perto, a quem eu quero muito bem. Obrigada por tudo (e um príncipe maluco nos espera). Ana Cristina Rocha, com o perdão de todos os outros, a amiga mais sensata. Que com um “Ah, Belzinha”, resolve meio mundo de aflição e angústia e coloca meus pés no chão com firmeza, mas muita doçura também. Pela nossa fé no último Villas, e as conversas nos caminhos, tudo valeu, vale e valerá a pena! Tatiane Coelho, não sei mais viver sem você no meu juízo todo dia, risonha e franca. Agora, já posso ir pra Arembepe... Gloriosas pra sempre! Lina Aras, por me salvar, até quando eu nem sei, muito obrigada. Todos os abraços, conversas às seis e meia da manhã, carões e puxões de orelha fizeram muita diferença... Ah! Alex tem razão, e você sabe disso.

Oh, Carol! Caroline Lima, depois de tanto desencontro, finalmente nos encontramos na história, no cinema, na vida inteira. Obrigada por segurar minha mão, sempre. E por falar em cinema, Laura Bezerra, companheira dos exercícios de humildade, além de todos os delírios temáticos possíveis. Cruz das Almas realmente sacramentou o cruzar de duas almas cujas gargalhadas conjuntas nos denunciam, sobretudo quando não queremos! Obrigada pelas leituras, estímulo, cumplicidade, carinho, confiança e, sobretudo, por me mostrar que é possível sim.

Juliana Serzedello (ô sobrenome é difícil!), a paulista mais fajuta que eu conheço! Obrigada por fazer parte dos meus dias, por me ajudar a me achar no meio da Paulicéia. Todos os nossos papos e planos tão aí, tão na roda, e vão rolar. Afinal, tu tá pensando que eu sou lóki, bicho?

Elizabeth Castelano, por ser a primeira pessoa, lá em Londrina, a entender os caminhos da minha pesquisa, obrigada! Saiba que Nanã também é muito boa de presente! Aristides Oliveira, recheado de idéias, mostras, filmes e textos... dividir Goiânia com você, foi essencial e especial. Que venham outros encontros, seminários, simpósios e mostras.

Charles Santana, Carlos Augusto Ferreira, Wilson Paulo Oliveira (in memorian), Ana Livia Braga, Ialmar Vianna, Maria José Andrade, Vilma Nascimento, Márcia Barreiros, Rinaldo Leite e Erivaldo F. Neves. A vocês que viram os meus começos, e que aguçaram minha curiosidade lá num início que não é tão longe assim, muito obrigada.

A minha turma de 2007, obrigada também. A alguns já conhecia antes de outras turmas, de outras universidades. Dividir com vocês as delícias, as angústias e os risos, deixou as coisas menos desesperadoras, porque vi que não “sofri sozinha”. Um beijo grande pra Caio Adan, Alexander Pinheiro, Luciano Meron, Ediane Lopes, Bruna Ismerim, Lara de Castro, Valter Guimarães, Sheyla Farias, Glaucymara Dantas e Sílvia Noronha.

"Sim, prefiro o risco do manicômio ao risco do cárcere. Prefiro acreditar demais - sem fanatismo ou intolerância - a ter pouca fé. Se tenho que errar, quero errar achando que essa é uma grande vida, misteriosa, complicada e não cair no erro oposto de vê-la menor e mais simples que minha imaginação"

(J.B. Priestly)

Uma das principais tarefas da arte sempre foi criar um interesse que ainda não conseguiu satisfazer totalmente.

Walter Benjamin

RESUMO:

A Jornada de Cinema da Bahia é um evento cinematográfico que acontece em Salvador desde 1972. Esta pesquisa se dedica a investigar o período das primeiras sete edições, ou seja, entre 1972, a I Jornada Baiana de Curta-Metragem e 1978, a VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem. Amparados em fontes documentais como boletins informativos, regulamentos, programas, documentos gerados por comissões, além de jornais do evento; jornais de circulação estadual e entrevistas com participantes e organizadores, nos propusemos a analisar a Jornada tanto do ponto de vista interno - da sua organização, dos seus principais acontecimentos enquanto um espaço fundamental para atividade cinematográfica baiana e brasileira durante a ditadura militar, ou seja, como um ponto de convergência para o debate de questões ligadas às relações entre os realizadores e os órgãos estatais relacionados a atividade, e como um agente fomentador para a gestação de uma nova geração de cineastas baianos, quanto das relações estabelecidas através desta mesma geração entre a Jornada e um circuito cultural soteropolitano, que existia no centro da cidade nos anos 1970.

Palavras-chave: Jornada de Cinema da Bahia; História; curta-metragem; anos 1970

ABSTRACT:

Journey of Bahian Cinema is a cinematographic event occurring in Salvador since 1972. This Research dedicates to investigate the period of the first seven editions, that is between 1972, 1st Journey of Bahian Short Films to 1978, the 7th Journey of Brazilian Short Films. Supported in registered fonts as informative bulletins, statutes, programs, commission documents and journals of the event, journals of state circulation and reviews with participants and promoters, we proposed to analyze the Journey as a internal point of view – your organization, the main issues in course of a primary space for the Bahian and Brazilian cinematographic activity since military dictatorship as a convergence point for the debate of questions linked by the relations with the promoters and the government agencies related by the activity a forwarder agent to the development of a new generation of bahian filmmakers, as the established relations by the same generation between the Journey and a soteropolitan cultural loop present in the city center in the 70's.

Keywords: Journey of Bahian Cinema, History, short films, 70's.

SUMÁRIO

1.Introdução	12
2.Capítulo I: Políticas e contextos culturais	21
2.1.Breve panorama das políticas culturais brasileiras entre as décadas de 1930 a 1960	21
2.2.Anos 1960 = Cultura + arte + política?	26
2.3. Breve panorama das políticas culturais brasileiras pós - golpe de 1964	32
2.4.“É preciso almoçá-los antes que eles nos jantem”: censura	43
2.5. E enquanto isso na Cidade da Bahia	46
3. Capítulo II: “Da Baiana a Paulo Emílio Sales Gomes”: Jornadas e suas singularidades	53
3.1 - Curta-metragem e sua importância no panorama do cinema nacional	53
3.2 - Jornadas e as singularidades	56
3.2.1 - I Jornada Baiana de Curta-Metragem (13 a 16 de janeiro de 1972)	59
3.2.2 - II Jornada Nordestina de Curta-Metragem (09 a 13 de setembro de 1973)	62
3.2.3 - III Jornada Brasileira de Curta- Metragem (09 a 14 de setembro de 1974)	64
3.2.4 - IV Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1º fase: 02 a 06 de setembro e 2º fase: 08 a 14 de setembro de 1975)	66
3.2.5 - V Jornada Brasileira de Curta-Metragem (08 a 17 de setembro de 1976)	69
3.2.6 - VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem (8 a 15 de setembro de 1977)	71
3.2.7 - VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem (8 a 15 de setembro de 1978)	73
3.3 - A interferência da Censura	76
3.3.1 – <i>Viva o Cinema!, A conversa e Acalanto</i>	77
3.3.2 – <i>Comunidade do Maciel: há uma gota de sangue em cada poema</i>	78
3.4 - “O meio é a mensagem”: a importância dos debates	81
4.Capítulo III: Pulsa o centro num suposto vazio	84
4.1 Salvador, anos 70:	84
4.2 Anos 70 e o suposto vazio cultural	86
4.3 Centro da cidade e circuito cultural da juventude	92
4.3.1 ICBA (Instituto Cultural Brasil – Alemanha/ Instituto Goethe)	94
4.3.2 Teatro Vila Velha	96
4.4 A criatividade colorida de uma geração: o super-8 como possibilidade de expressão	97
5. Considerações finais	105
6. Anexos	107
7. Fontes	112

8. Bibliografia

114

1.INTRODUÇÃO:

Cinema é mais do que filme. Mais do que meramente constar no título, essa afirmação foi meu norte na pesquisa, mesmo quando ela ainda estava encoberta por tantas possibilidades de trilhas a seguir. Cinema é mais que filme. Porque insistir nessa afirmação? Insistimos, pois muitas vezes no curso da construção do projeto e da própria pesquisa, tivemos que explicar como e porque iríamos falar de cinema, sem objetivamente “falar de filmes”, ou seja, sem necessariamente analisá-los como recurso didático, ou documento histórico. Isso significa entender o cinema como um objeto possível ao estudo da História, chamando atenção para seu viés de *atividade* na qual diversas pessoas se inserem desde o momento da produção, passando pela distribuição, exibição, crítica, conservação e pesquisa. Este desdobramento indica a necessidade da compreensão do cinema enquanto prática social, fato cultural, e de que muito mais que supostamente refletir ou fugir da realidade, é constitutivo dela.

As questões relativas às pesquisas sobre Cinema geralmente estiveram sob a responsabilidade dos críticos, dos próprios cineastas e também de forma relativamente recente dos pesquisadores das áreas de Comunicação, Letras, Filosofia, Economia e Estudos Culturais, por exemplo. Consideramos essa variedade enriquecedora, pois proporciona diversos vieses de reflexão e análise. Nesse sentido, o fato cinematográfico nunca esteve restrito à sala escura, mas presente no cotidiano, nos jornais, revistas, livros, legislações, e, sobretudo nas experiências de vida dos sujeitos, como espectadores, cinéfilos e alguns deles posteriormente transformados em realizadores, críticos, técnicos ou pessoas envolvidas de alguma outra maneira na atividade cinematográfica. Entretanto, só muito recentemente foi nos dado compreender a complexidade desse processo sob o viés da História enquanto campo de pesquisa. Contudo, esse distanciamento dos “historiadores de formação”, não significa que inexistia uma historiografia que procurasse dar conta da trajetória histórica do Cinema, tanto no mundo quanto no Brasil.

No tocante aos modelos, os Estados Unidos, foram os primeiros a estabelecer uma tipologia pautada num panteão de heróis fundadores (atores, inventores e produtores) à semelhança dos *founding fathers*, mas sem perder de vista os aspectos econômicos, pois o cinema foi visto basicamente como um entretenimento lucrativo. Assim, as histórias do cinema norte-americano eram mais dedicadas aos aspectos tecnológicos e econômicos. Sheila

Schwarzman sublinha que só a partir da década de 1960 (tanto nos EUA, quanto no Brasil), o cinema seria alçado à categoria de cultura, fazendo parte dos estudos universitários.¹

No Brasil, na qual seriam as qualidades artísticas, estéticas e técnicas que definiriam o bom cinema, assim, os filmes realizados pelos “cavadores” não eram considerados cinema, por não serem tidos como artísticos.² Além disso, o cinema durante as décadas de 1920 e 40 era entendido como um indicativo de civilidade e modernidade das sociedades ocidentais. Só a partir das análises propostas por Paulo Emílio Sales Gomes é que houve a reabilitação das produções dos cavadores, devido a uma nova concepção de cinema que se constituiria em fins da década de 1950 e princípios de 60.

Em 1959, Alex Vianny escreveu a *Introdução ao Cinema Brasileiro*, que ainda trazia na sua sistematização de uma história do cinema brasileiro influências dos modelos norte-americanos e europeus, “de cunho evolucionista, que comparava o desenvolvimento do cinema, ao desenvolvimento biológico”³. Através da sua narrativa o “rapazinho” (o cinema brasileiro) desenvolve sua trajetória, colocando ao fazer essa analogia biológica, o problema da origem do cinema brasileiro. Jean-Claude Bernardet evidencia que essa busca pelo momento primordial - que possibilitaria o desenrolar linear da história do cinema - não é uma exclusividade brasileira, aponta a historiografia francesa, através da obra de Georges Sadoul, com a mesma preocupação.⁴

Contudo, houve ao menos duas diferenças na demarcação desta origem que nos auxiliam a compreender a especificidade da trajetória de construção e legitimação da história do cinema brasileiro: enquanto para os franceses a origem do cinema residia na primeira exibição pública e paga de um filme, no caso brasileiro, ela estaria no primeiro filme realizado em terras brasileiras, além disso, os pesquisadores franceses se preocuparam em demarcar a origem do *cinema*, enquanto os pesquisadores brasileiros se ocupavam exclusivamente do *cinema brasileiro*.

Esta concepção do “nascimento” do cinema através da filmagem é uma opção compreendida por Bernardet como ideológica, porque privilegia a produção, diminuindo artificialmente a importância da exibição e do público, visto que o mercado cinematográfico brasileiro geralmente esteve ocupado majoritariamente por filmes estrangeiros. Sublinhar a produção como etapa mais importante seria então uma estratégia de valorização, que teve

¹ SCHVARZMAN, Sheila. **História no Cinema/ História do Cinema**. Disponível em <http://mnemocine.com.br>. Acesso em 29/09/2006.

² Idem

³ Idem

⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro; metodologia e pedagogia**. 3º ed. SP: AnnaBlume. 2004.p. 20

desdobramentos tanto na organização das empresas privadas quanto na elaboração de políticas públicas de cultura para o cinema, que concentrou suas atenções na produção, desconsiderando a importância da distribuição e exibição para que a atividade cinematográfica completasse o seu ciclo, encontrando o público. A preocupação específica com o cinema brasileiro indicaria a existência das problemáticas culturais que perpassariam as questões relacionadas com a formação da identidade nacional, que foram e ainda hoje são caras às elites intelectuais brasileiras. Ou seja, fundamentar bem a origem do cinema brasileiro seria necessário e interessante para firmar uma tradição que serviria de lastro para as futuras gerações de cineastas.

No tocante a periodização, emergem mais questões. Bernardet critica a tendência geral de traçados paralelos entre a “História Geral” e a “História do Cinema”. Ele sugere a possibilidade da criação de marcos temporais próprios ao ritmo da atividade cinematográfica, criando outros recortes e contextos que superem a trajetória linear da história do cinema brasileiro, na qual grande parte das experiências “regionais” são subsumidas, geralmente sem levar em conta as suas especificidades.

Nesse sentido, acreditamos que o nosso trabalho pode contribuir na ampliação do panorama das pesquisas sobre a História do Cinema Brasileiro e Baiano, ao tratar de um evento cinematográfico que esteve e continua presente em ambas esferas. Ao se falar de cinema brasileiro, a Jornada de Cinema da Bahia constituiu-se num espaço onde nos períodos mais conturbados da ditadura militar, as pessoas envolvidas com o cinema em todos os seus desdobramentos estavam presentes, discutindo problemas específicos da atividade enquanto profissão, reflexão e experimentações. No que concerne ao cinema baiano (se é de fato possível separar esses dois domínios), ressaltamos a sua importância como elemento fomentador da gestação de uma nova geração de cineastas, que a partir da bitola super-8 enveredaram pela realização cinematográfica.

A princípio, houve alguma hesitação, ou mesmo dúvida sobre a pertinência de chamar as Jornadas de “Jornadas Baianas” ou “Jornadas de Cinema da Bahia”, devido a uma ampliação da sua abrangência, sendo nominalmente baiana somente a primeira. Contudo, entendemos que o evento poderia até se diluir enquanto característica “institucional” em um festival mais amplo, mas a relação entre o evento e a gestação de uma nova geração de cineastas curtametragistas baianos é, no meu entender clara e possível de ser explicitada através das falas destas pessoas, e da presença dos filmes nos programas. O compromisso identitário da organização do evento é ampliado ano a ano, tornado cada vez universalizante, perspectiva que se percebe na trajetória de um evento de cinema que começou estadual,

transformou-se em regional, nacional e na década de oitenta, internacional, mas que não deixa de ser reconhecido como pertencente à Bahia por aqueles que participam das suas diversas atividades, como podemos encontrar em diversos locais, momentos e falas.

Definir o que seria cinema baiano naquela ou em qualquer época nos parece um esforço de reflexão necessário, de difícil delimitação e para o qual não nos sentimos ainda capazes de nos direcionar. Há uma determinação da FIAF (Federação Internacional de Arquivos Filmográficos) de que os filmes sejam classificados de acordo com a origem da companhia produtora, ou dos seus produtores. Entretanto, no nosso caso, esta diretriz nos parece insuficiente, primeiro porque grande parte da produção em curta-metragem, especialmente os filmes exibidos nas Jornadas eram realizados sem uma estrutura formal de produção, o que precariza o uso destas caracterizações.⁵ Em segundo lugar, essa caracterização restringe a atividade cinematográfica naquilo que nos parece mais interessante, as implicações culturais e sociais que fazem do cinema uma prática social, ou seja, como as pessoas se articulam para encampar uma produção cinematográfica? Quais são suas motivações? Em quais redes sociais se inserem?

Nesse sentido, André Setaro, no *Panorama do Cinema Baiano*, trouxe indicativos interessantes ao propor as categorizações do Ciclo e da Escola Baiana, que poderiam se constituir enquanto marcos iniciais de uma periodização específica da trajetória do cinema baiano. Reflexão que articulamos com as já citadas reflexões propostas por Bernardet na *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. Nela, há o questionamento sobre a possibilidade de construção de uma periodização geral do cinema brasileiro, já que cada região, ou estado teriam suas características próprias de produção, que nem sempre se adequam a uma linha mestra geral, e que acaba sufocando expressões específicas e importantes em nome de uma suposta unidade, que nós observamos vir sempre direcionada pelo eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

Nosso recorte temporal, balizado pelos anos de 1972 e 1978 corresponde ao que Bernardet chama de “ritmo próprio” da atividade cinematográfica. Ou seja, ele foi construído a partir das especificidades da trajetória da própria Jornada de Cinema. Em 1972, ela iniciou-se como I Jornada Baiana de Curta-Metragem, convocando os cineastas e a juventude para uma “retomada” da produção cinematográfica baiana e em 1978, foi a VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem, a última edição da Jornada nos anos 70 em Salvador, fechando um ciclo que não é apenas geográfico, pois a VIII Jornada foi realizada em João Pessoa, na Paraíba,

⁵ FILMOGRAFIA BAIANA. Critérios e alcance. <http://www.filmografiabaiana.com.br>. Acesso 15/02/2009

mas também tecnológico e político. A VII Jornada foi a última em que a bitola super-8 era aceita pelo regulamento, a UFBA (Universidade Federal da Bahia) retirou o seu apoio, e a sua importância em termos de principal fórum para o cinema brasileiro, começa também a partir de 1979 a declinar. É necessário sublinhar também que o início do processo de abertura, que paulatinamente muda o panorama político e cultural do país.

Esta periodização insere o nosso trabalho nos domínios do tempo presente, aos quais os historiadores de modo geral têm dificuldade de se aproximar e admitir enquanto temporalidade plausível para a realização de pesquisas, aplicando as teorias e metodologias da disciplina, o que deixaria segundo Marieta Ferreira, a história contemporânea sob a responsabilidade das Ciências Sociais.⁶ No nosso caso específico, além das possíveis implicações de lidar com um objeto cuja baliza final do recorte se localiza há trinta e um anos atrás, e que ainda hoje existe, continuando sua trajetória, cabe dizer que o recorte está imerso no período da ditadura militar brasileira – o que cria algumas dificuldades no sentido do acesso e/ou interpretação de algumas fontes, mas também torna o trabalho interessante por tratar de um evento que foi e ainda é reconhecido como de resistência cultural. Consideramos este aspecto valioso por ampliar tanto o conhecimento das experiências e atividades culturais nos anos 70, deslindando o véu do suposto vazio cultural, quanto por se tratar de um dos primeiros trabalhos no campo da História que se refere às Jornadas de Cinema da Bahia.

Esta iniciativa nos fez defrontar com uma dificuldade grande no que tange a bibliografia específica sobre o tema. Só existe até agora publicado o livro de Bráulio Tavares, *O curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*, que faz um apanhado geral dos documentos gerados pelas atividades da Jornada nas suas seis primeiras edições, e também alguns trechos de reportagens e entrevistas concedidas aos jornais locais que faziam cobertura do evento. Sobre a produção superoitista, encontramos mais bibliografia, o livro de Paulo Sá Vieira, *O Cinema Super-8 na Bahia*, que é estruturalmente semelhante ao livro de Tavares, buscando mapear o “boom” do super-8 na Bahia, listando os filmes realizados, reportagens e entrevistas, registrando festivais superoitistas no estado. É necessário registrar a importância desses trabalhos como obras de referência para os pesquisadores, embora eles não guardem nenhuma perspectiva analítica.

Perspectiva que muda n’ *O Cinema Super-8 em Pernambuco*, de Alexandre Figuerôa e no *Super-8 na Bahia: História e Análise*, dissertação de mestrado de Marcos Pierry.

⁶ FERREIRA, Marieta Moraes. História, tempo presente e história oral. **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 314-332.

Figuerôa buscou compreender a emergência do movimento superoitista em Pernambuco. Num primeiro momento é mais descritiva utilizando como fontes as entrevistas e as notícias de jornal. Em seguida, toma uma iniciativa de analisar e se posicionar criticamente face aos conceitos e questões levantadas pelos acontecimentos elencados. Ele trabalha com a idéia de resistência cultural que aparece tanto nas discordâncias entre os próprios superoitistas quanto entre estes e a censura que pode ser a censura federal, a autocensura e a censura moral que faz parte da constituição das sociedades, e que se presentifica também na cultura pernambucana.

O texto deixa entrever uma mobilização cultural na cidade de Recife que emergiu, fortaleceu e findou-se entre as classes médias que como em outras cidades como Salvador, Porto Alegre, e Teresina, por exemplo, se apropriaram do super-8 para gerar uma produção cinematográfica própria. Figuerôa marca a importância das Jornadas como ponto inicial do que ele chama de Ciclo Super-8 em Pernambuco, devido a possibilidade de exibição da produção e da premiação como estímulo.

Pierry, trata da história da produção superoitista baiana, analisando de modo mais detido as poéticas dos seus principais realizadores e as tendências nas quais eles estavam inseridos, no período entre 1972 e 1983. Ele se preocupa em articular o processo de criação das obras com o contexto cultural e político do período, além de propor uma análise crítica da conturbada relação entre a Jornada e os realizadores superoitistas.

No tocante as fontes, trabalhamos basicamente com a documentação “oficial” da Jornada, entrevistas e jornais. Entendemos por “documentos oficiais” os regulamentos, programas, boletins informativos, documentos das reuniões, encontros e simpósios das entidades da “classe” cinematográfica que ocorreram nas sete edições da Jornada. Através desta documentação foi-nos possível acompanhar a organização institucional da Jornada, os anseios dos seus organizadores, as atividades que aconteceram em cada edição, certificação da censura, as modificações e permanências que caracterizaram (e ainda caracterizam) o evento.

O elenco seguinte de fontes utilizadas foram as entrevistas realizadas com cineastas participantes e organizadores da Jornada. Tínhamos uma listagem muito maior do que as entrevistas que efetivamente realizamos. Algumas das pessoas que procuramos, apesar de demonstrarem simpatia e boa vontade, não conseguiram ser entrevistadas por pura incompatibilidade de agendas. Realizamos entrevistas com Guido Araújo, idealizador e organizador das Jornadas desde a sua primeira edição; com Edgard Navarro, Pola Ribeiro, Fernando Belens e Robinson Roberto, cineastas, que iniciaram sua atuação pela bitola super-8 e como participantes da Jornada e Tuna Espinheira, cineasta já profissional e que filmava em

16 mm nos concedeu uma entrevista por email. A estas somamos uma entrevista realizada em 2005 com Luiz Orlando da Silva, que trabalhou na Jornada desde 1977, e que infelizmente já faleceu.

Para nós todas essas entrevistas são importantes porque nos ajudam a dimensionar como era vivenciar a experiência da Jornada de Cinema da Bahia nos anos 70 em Salvador, tanto pelo aspecto organizacional, quanto pelo dos participantes. Através dessas entrevistas tivemos acesso a informações que não estavam documentadas por escrito, provavelmente em virtude da repressão, e, sobretudo, no caso dos cineastas superoitistas, da experiência do que era ser um jovem das camadas médias em Salvador nestes anos.

Entretanto, ao lidarmos com estas fontes, não podemos perder de vista as implicações metodológicas existentes, especialmente no campo da memória. Ela é seletiva, socialmente compartilhada e evocadas sempre a partir do momento presente, o que significa que a entrevista deve, assim como todas as fontes necessariamente passar pela análise crítica do pesquisador, e pelo cotejo com outras documentações. No caso das lembranças sobre a Jornada e o circuito cultural jovem soteropolitano, consideramos que as reflexões de Maurice Halbwachs sobre as relações entre memória coletiva e individual seriam pertinentes, pois nos auxiliam a relacionar e analisar as lembranças de um grupo que teve experiências comuns e um sentimento de pertença a grupos que em alguns momentos se sobrepuseram.⁷

Nos jornais (A Tarde, Tribuna da Bahia e Jornal da Bahia), buscamos tanto a cobertura dada anualmente às Jornadas, quanto a cobertura ou informações sobre outros eventos culturais na cidade, que ocorriam no interior do circuito cultural da juventude, ao qual procuramos circunscrever no terceiro capítulo da dissertação. Periódicos como jornais auxiliam a caracterizar o momento estudado, mas sem perder de vista que eles são porta-vozes de um determinado setor social e que num momento de exceção como a ditadura militar. As relações de tensionamento entre a imprensa e o governo se estabeleceram especialmente através da censura, que reduziu o seu poder de publicizar, representar a opinião pública e questionar e influir nas decisões governamentais. Por conta disso, Joviniano Neto sugere a ‘reconstituição artesanal’ – fragmentar os jornais em partes isoladas e ser reconstituídos pelo pesquisador. Ele parte de duas condicionantes: a percepção de que a fala dos jornais tinham

⁷ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Edições Vértice, 1990

um lugar e uma imagem bastante distintos na sociedade e na imprensa da época, além de notar as condições ‘especiais’ criadas pela censura.⁸

Para melhor compreender o panorama da imprensa baiana no período, no qual os jornais selecionados estavam inseridos, acompanhamos as suas análises, que nos auxiliaram na análise e leitura das notícias. O jornal *A Tarde*, fundado em 1913 por Ernesto Simões Filho, sempre envolvido claramente em questões políticas. Com a sua morte e assumido pelos filhos Regina e Renato Simões, a postura foi mais ‘neutra’ e focada no informativo. A partir da sua postura de apoio a Lomanto Jr, é possível elencar o jornal nos alinhados ao golpe. Joviniano o define como um jornal conservador tanto na forma (diagramação), quanto no conteúdo, que tinha como público alvo “a família baiana”, concebida como conservadora tanto em termos políticos como de comportamento e moral.⁹

A Tribuna da Bahia foi fundada em 21 de outubro de 1969, por Elmano Castro. Pensado para ser um vespertino moderno que pudesse competir com o *A Tarde*. Sua ‘modernidade’ se expressava tanto na parte gráfica, sendo o primeiro a imprimir ‘off-set’ em policromia, valorizando as fotos, quanto na parte editorial, para qual Quintino de Carvalho contratou jovens jornalistas e de outras faculdades, treinando-os antes do lançamento do jornal. Preparado para realizar jornalismo de vanguarda, especialmente do ponto de vista formal – na coloquialidade da linguagem, uso de fotografias, espaços de destaque para as matérias, criação de pequenas colunas e colaboração de diferentes articulistas nacionais. Foi conhecida por conhecida por funcionar como um respiradouro para a imprensa baiana, assumindo posições inovadoras e que discordavam do padrão tradicional de jornalismo.

E por fim, o *Jornal da Bahia*, fundado em 1958 por membros das elites políticas e culturais baianas. Oriundo de uma aliança entre liberais provenientes do ‘autonomismo’ e esquerdistas com ligação com o comunismo. Nestor Duarte uniu-se a Luiz Viana Filho e Octávio Mangabeira pra criá-lo Contavam, segundo Joviniano com a presença massiva de professores universitários, políticos provenientes do autonomismo e expoentes da intelectualidade baiana. Os jornalistas tinham uma postura renovadora, seguindo o modelo do jornalismo norte-americano, valorizando o uso de fotografia e o também de títulos e manchetes mais sintéticos e impactantes. O jornal tinha uma tendência nacional-reformista, apoiando Goulart, e por ter em seus quadros muita gente suspeita’, devido a João Falcão, houve um cuidado freqüente em não provocar a ‘ira do regime’, entretanto, o jornal sofreu a

⁸ CARVALHO NETO, Joviniano Soares de. **Theodomiro: os Limites da Mídia e da Anistia. A Imprensa Baiana e o Primeiro Condenado à Morte na República.** Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Salvador. 2000.p. 25

⁹ Op. cit. 64 e 65

perseguição de ACM, que para ser combatida teve a criação da campanha de assinaturas “não deixe essa chama se apagar”.¹⁰

Assim, no primeiro capítulo procuramos criar uma contextualização do período tendo como fio condutor as políticas culturais, especialmente àquelas voltadas para o campo cinematográfico, tanto nacional, quanto estadualmente. Achamos interessante voltar rapidamente aos governos Vargas, pois as suas gestões foram as primeiras a sistematizar uma política de cultura para o país, com desdobramentos e influências que chegam até os anos 1960 e 70. Este capítulo serve para posicionar a Jornada no panorama cinematográfico brasileiro.

No segundo capítulo tratamos da importância da produção curtametragista no cenário cinematográfico nacional e propriamente das sete edições das Jornadas, com suas singularidades e chamando atenção para sua importância e evidenciando alguns aspectos específicos, na sua realização, tais como a interferência da censura e a importância dos debates

No terceiro capítulo fazemos uma tentativa de observação panorâmica pelo que chamamos de centro cultural de Salvador, a partir dos principais pontos de convergência e encontro da juventude participante das Jornadas. Através dos superoitistas, construímos o vínculo que aproximaria as Jornadas do panorama cultural da cidade, de modo que a noção de “vazio cultural” nos parece deslocada ou pelo menos insuficiente para dar conta das movimentações que aconteciam no período.

¹⁰ Op cit.p. 68

2.CAPÍTULO I - POLÍTICAS E CONTEXTOS CULTURAIS.

2.1- Breve panorama das políticas culturais brasileiras entre as décadas de 1930 a 1960.

Ao pensarmos nas Jornadas enquanto um dos principais fóruns do cinema brasileiro nos anos 1970 é necessário levar em consideração a atuação do Estado na organização da cultura brasileira durante esse período. Através dos estudos de Anita Simis e Albino Rubim, entre outros pesquisadores, notamos que a interferência do Estado na esfera da cultura e mais propriamente na prática cinematográfica não se configurou exatamente como uma novidade durante a ditadura militar, pois como aponta Rubim, existem no Brasil três tristes tradições – ausência, instabilidade e autoritarismo – que definem o panorama geral e o *modus operandi* dos governos brasileiros no tocante às políticas públicas de cultura.¹¹

Neste momento, a triste tradição que nos chama mais atenção é o autoritarismo, pois foi no primeiro governo Vargas que surgiram as primeiras ações organizadas de maneira sistemática enquanto política para os diversos setores culturais, gerando um momento significativo no processo de institucionalização da cultura enquanto área específica no Brasil. Momento esse que seguia as diretrizes centralizadoras de um Estado que se organizava através de uma concepção de desenvolvimento dirigido¹².

No caso do cinema, desde 1928 existiam tentativas de viabilização de projetos de cinema educativo.¹³ Nos anos 1930, quando a integração nacional, tornou-se um problema prioritário do governo Vargas, o cinema foi utilizado como instrumento da propaganda oficial que visava a construção da identidade nacional, bem como da imagem carismática do presidente.

Assim, o decreto 21.240/32 regulamentou o mercado exibidor, através de diversas medidas, que iam desde cinema educativo ao comercial - especialmente através da

¹¹ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996. E, RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Albino e BARBALHO, Alexandre. **Política culturais no Brasil**. Salvador: Edufba 2007, p.11-36.

¹² SILVA, Vandeli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2001. p19

¹³ Contudo, o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) só foi criado em 1937, por Roquette Pinto e realizou durante sua existência projeções em escolas e institutos de cultura, organizou uma filmoteca e elaborou filmes, tanto estritamente escolares, quanto para exibição no circuito comercial.

obrigatoriedade da exibição dos filmes nacionais classificados como educativos, associando a cada exibição de um longa-metragem estrangeiro, um curta-metragem nacional.¹⁴ O primeiro órgão criado para tratar dos assuntos cinematográficos foi o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), pelo decreto 24.651, em 1934. Ele tinha como função organizar todas as questões relativas à cultura, e no caso específico do cinema, cuidar para que ele fosse um veículo de educação popular, evitando por meio da censura, a exibição de “filmes perniciosos”. Para Simis, a instauração do Estado Novo foi marcante no sentido da centralização do poder político e das suas conseqüências para o cinema.¹⁵

A prática intervencionista do Estado Novo tomou a maior parte das etapas da atividade cinematográfica (produção, distribuição, importação e exibição), fazendo com que o cinema deixasse de ser regulado apenas pelas leis do mercado. Além disso, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, mas atuante a partir do ano seguinte, como uma derivação do DPDC¹⁶, retirou o foco do cinema educativo, exacerbou as características propagandísticas do cinema, através dos cinejornais, no sentido de veicular o nacionalismo varguista, que colocava sob a alçada do Estado a manutenção da ordem, moral e da virtude cívica dos cidadãos.

A reorganização do Estado, promovida por Vargas, é acompanhada por um forte investimento na imagem do governo, e também, numa imagem do povo brasileiro baseada em valores e atitudes adequados ao novo projeto de desenvolvimento. Segundo este modelo de construção da identidade nacional, com esforço e lideranças adequadas o Brasil poderia tornar-se uma grande civilização. Com apropriação simbólica e ideológica das manifestações populares, como por exemplo, o samba, o carnaval, o futebol e a feijoada, cria-se uma série de símbolos da identidade nacional.¹⁷

¹⁴ “Assinale-se também que, com a ditadura, além das encomendas do DIP, é preciso considerar que a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem, prevista no Decreto 32, passa a ser cumprida de forma mais efetiva com a fiscalização do DIP e quando o DIP deixa de encomendar filmes, e passa ele próprio a produzir o que interessa ao governo. Em troca, os produtores cinematográficos são atendidos em uma antiga reivindicação: a obrigatoriedade de exibição de um longa-metragem para cada sala por ano”. In. SIMIS, Anita. **Cinema e Política Cultural durante a ditadura e a democracia.** <http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/AnitaSimis.pdf>. Acesso 12/12/2008. p.5

¹⁵ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.

¹⁶ Op cit.p.4

¹⁷ SILVA, Vandeli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978).** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2001.p. 26 e 27

Durante o governo Dutra houve atuação da oposição no sentido de extinguir os órgãos que demonstrassem de modo direto o caráter ditatorial do Estado Novo. No caso do cinema, eram aqueles que centralizavam, coordenavam e intervinham nas atividades de produção, e exibição. No interior desta disputa, Jorge Amado, deputado federal pelo PCB (Partido Comunista do Brasil) encaminhou em 1947, um projeto que propunha a criação do CNC (Conselho Nacional de Cinema), autarquia reguladora das normas de produção, importação, distribuição e exibição de filmes.¹⁸

Mesmo sendo um projeto da oposição, Simis observa que ele não propõe a diminuição do grau de centralização das decisões a respeito das demandas cinematográficas do âmbito do Estado, mas transfere-as para o setor de produção, seguindo a tendência do estatismo, presente em outros setores da sociedade nesse período. Ou seja, “um órgão abrigado nas estruturas do Estado sob o controle do setor produtor, corporativizando a política a ser implementada, subordinando e coordenando todos os outros setores ligados às atividades cinematográficas”.¹⁹

Contudo, o projeto sofreu diversas alterações no Congresso, e entre elas, o CNC deixou de ser concebido como uma autarquia e se tornava cada vez mais dependente dos recursos do Estado. Houve mudanças também na composição dos conselheiros e, embora houvesse tramitações de duas versões do projeto do CNC, Vargas encomendou em 1951, já em seu segundo governo, a Alberto Cavalcanti, cineasta e ex-produtor geral da Vera Cruz, um estudo sobre a situação do cinema brasileiro, gerando a primeira versão do projeto do INC (Instituto Nacional de Cinema), que foi enviada a Câmara em 1952 e que em 57, já no governo JK, anexou o projeto do CNC ao INC por se tratar de tema correlato. Depois de receber 14 emendas e novas alterações, foi encaminhado ao Senado, onde, segundo Simis, o projeto foi quase esquecido.

Nesse ínterim, os cineastas e produtores, enquanto partícipes da sociedade civil também se organizavam através dos Congressos e Comissões de Cinema, que José Mário Ortiz Ramos ressaltava como espaços importantes onde estavam em pauta os problemas de cinema, articulados com as questões industriais e desenvolvimentistas do período.²⁰ Assim, houve proposições colocando a necessidade da conquista do mercado interno, através de filmes com temáticas nacionalistas e também da necessidade de legislações que atuassem mais incisivamente na situação econômica do cinema brasileiro. Os Congressos e Comissões

¹⁸ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.p. 138

¹⁹ Op cit. p.140

²⁰ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p 16

se articulavam a partir das demandas colocadas pelos realizadores cinematográficos do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, a partir das reflexões em torno das experiências consideradas como mal-sucedidas de industrialização do cinema (Cinédia, Vera Cruz, Atlântida, Maristela, Multifilmes, etc.).

A compreensão vigente entre os realizadores era de que “cinema é problema de governo”, e que deveria ser pensado, organizado e gerido a partir das mesmas concepções que norteavam a recente organização industrial desenvolvimentista do Brasil, pois, os cineastas entendiam que o filme brasileiro poderia ser um produto gerador de divisas. Contudo, segundo Ramos, este era um posicionamento otimista, um tanto mal fundamentado e que não despertava a atenção do Estado do modo desejado, pois se sabia que grande parte do mercado cinematográfico brasileiro estava tomada por produções estrangeiras, em sua maioria oriunda dos Estados Unidos e que a produção brasileira carecia de competitividade técnica.

Assim, apesar das heranças do nacionalismo varguista norteamericanos os posicionamentos dos realizadores, o governo JK concebia o desenvolvimento nacional por associação ao capital internacional, o que intensificava o desinteresse de conflitar com as *majors* norte-americanas no mercado brasileiro.²¹ Além disso, segundo Ramos, a concepção cultural do Estado não era tão ampla, era mais voltada mais para a questão educacional, que teria mais utilidade dentro do “pragmatismo desenvolvimentista”.²²

Inseridos neste panorama que era simultaneamente fértil e de difícil atuação, os cineastas desejavam transformar o cinema brasileiro “subdesenvolvido” em uma cinematografia tão forte, quanto às concorrentes dos “países ricos”. E Alex Viany, na *Introdução ao cinema brasileiro*, de 1959 torna-se arauto desta idéia que tomou forma e substância no correr dos anos 1960. Nesse sentido, Ramos identificou dois grupos que ele denominou de “nacionalista” e de “industrialista-universalista”, que procuraram polarizar e cada um à sua maneira, hegemonizar o posicionamento da “classe” cinematográfica e o seu diálogo com o Estado.²³ Estes dois grupos estavam presentes na composição do GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica) e posteriormente, do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica).

O GEIC, fundado em 1958, estava atrelado ao Ministério da Educação, com a organização semelhante à de outros grupos de trabalho fundados em diversos ministérios no

²¹ Grandes empresas cinematográficas, que tem negócios em todas as etapas da atividade cinematográfica desde a produção, distribuição (interna e externa) e exibição.

²² RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p 26

²³ Para Ramos, é da tendência nacionalista e sua reflexão sobre cinema independente que surgem os pressupostos que dão origem ao Cinema Novo.

mesmo período, mas sem o mesmo prestígio daqueles que estavam relacionados com as indústrias de base, ou aquelas tidas como fundamentais como a automobilística. Sem autonomia para a execução de tarefas, serviu somente para a continuidade dos estudos sobre a condição do mercado cinematográfico brasileiro, mas ainda assim, segundo Ramos, despertou reações das *majors* norte-americanas, evitando qualquer medida que significasse o controle ou limitação da importação de filmes. Assim, a sua única medida foi obter o aumento da obrigatoriedade de exibição dos filmes brasileiros para 42 dias anuais.²⁴

Contudo, a compreensão de que o caminho para o cinema brasileiro passava necessariamente pelo subsídio do Estado, faz com que o GEICINE, criado por Jânio Quadros e vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio, surja como continuidade do GEIC, ainda tentando colocar o cinema no bloco das questões econômicas do Estado. Esta segunda iniciativa se direcionou para uma legislação protecionista, definindo o que seria “cinema brasileiro” e elevando a obrigatoriedade da exibição para 56 dias anuais. Mas, ao propor a aproximação entre a produção nacional e o circuito exibidor/distribuidor, emergem as discordâncias entre os dois grupos, pois, se na leitura dos “industrialistas” não existe cinema sem esta associação, para os “nacionalistas” isso significaria uma associação com o capital estrangeiro, que dominava o circuito, e que era impensável para quem desejava um cinema “autenticamente nacional”. Ou seja, acirravam-se no campo cinematográfico as tendências políticas mais gerais no Brasil no interregno 1955-1964.

Anita Simis complexifica a questão, mostrando que a polarização que Ramos considerou nítida, apesar de existente, não pode ser tão facilmente definida, pois, muitos objetivos eram comuns, tais como “mercado desafogado, censura no MEC, facilidades de exportação (...) facilidade de importação de película virgem, facilidade de importação de material técnico moderno.”²⁵ Além disso, ela chama atenção para uma necessidade de um maior cuidado de análise nos discursos contrários aos “universalistas”, pois muitas vezes eles estavam alheios aos meandros das negociações políticas, e soavam um tanto como repetição dos problemas apontados pelas anteriores comissões de cinema e pelo próprio GEICINE.

Houve entre fins da década de 1950 e início de 60 algumas iniciativas regionalizadas de intervenção dos governos estaduais do Rio de Janeiro e São Paulo, como por exemplo, os financiamentos do Banco do Estado de São Paulo, que como credor da Vera Cruz, passou a interferir na empresa, surgindo daí os financiamentos para Brasil Filmes, criada antes da

²⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p 26

²⁵ ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Apud. SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.p. 262

intervenção do banco para romper artificialmente com o monopólio de distribuição da Vera Cruz/Columbia. Só que segundo Ramos, a atuação do Estado tinha preocupações estritamente comerciais, sem nenhuma diretriz cultural. Além dos financiamentos, houve também premiações incidindo sobre o percentual da renda, reguladas por lei municipal da cidade de São Paulo e oferecidas de acordo com a decisão do júri municipal.²⁶

A CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), criada em 1963, por Carlos Lacerda, na Guanabara, objetivando não só criar possibilidades para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica, como também, uma tentativa de controle ideológico das produções financiadas, com limites bem definidos, mas que a prática revelou como flexíveis, pois a CAIC que rejeitaria, segundo seu regulamento, filmes que tratassem de questões relacionadas a conflitos de classe e/ou raciais, ou de processos revolucionários, foi a mesma que financiou filmes do Cinema Novo, como *Couro de Gato* (curta-metragem integrante do *Cinco Vezes Favela*), *Os Fuzis* (Rui Guerra) e *A Grande Cidade* (Cacá Diegues).

Mesmo com esse tipo de tentativas regionais, e a despeito dos esforços dos realizadores em enfatizar as possibilidades industriais do cinema, não houve uma ação sistemática e continuada do Estado no sentido do ordenamento e apoio ao campo cinematográfico brasileiro. O paradigma utilizado para explicar as dificuldades vividas pelo cinema nacional era culpabilizar a dominação do cinema estrangeiro, aliada a compreensão de que o Estado deveria assumir a defesa da produção brasileira. Entretanto, mesmo com pouca representatividade econômica, o cinema brasileiro viveu um momento culturalmente forte, através do Cinema Novo, cujos cineastas participantes tinham uma atuação mais ampliada, fazendo parte do processo político e cultural brasileiro, que passava por um momento de intensas transformações que colocaram no centro do cenário, segundo Ramos, “um perfeito equilíbrio entre o projeto político e estético”, que é rompido com o golpe de 1964.

2.2- Anos 1960= Cultura + arte + política?

Os anos 60 geralmente são referenciados por dois principais pontos que à primeira vista poderiam parecer contraditórios, mas que fizeram parte do mesmo processo: a sua

²⁶ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60,70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p 36

fulgurante trajetória cultural e a censura. Foi um período que abrigou diversas inovações nas artes plásticas, literatura, música, teatro e cinema e também uma escalada crescente da repressão e censura perpetrada pela ditadura militar. Estas novas concepções de arte estavam baseadas na cultura política “populista”, entendida aqui segundo Ridenti, como uma concepção que estava necessariamente ligada a valorização da cultura e desenvolvimento nacional, na qual o povo, a nação eram integrantes e, construiu-se, por conseguinte, uma certa interpretação de identidade brasileira.²⁷

Para ele, esta cultura política proporcionou uma variedade de atividades (CPCs, Cinema Novo, Teatro Oficina, Método Paulo Freire, Tropicalismo etc.) que fizeram com que existisse, um “ensaio geral de socialização da cultura”, no qual as atividades relacionadas ao campo da cultura passaram a ter uma valoração e ligação direta com a revolução brasileira, atraindo para sua órbita jovens das classes médias interessados em cinema, teatro, jornalismo e política, entre outras atividades similares. Para situar esse processo, Ridenti parte da compreensão geral de Perry Anderson para entender a inserção da sociedade brasileira na modernidade capitalista entre fins de 1950 até pelo menos 1968,

Ou seja, o modernismo caracteriza-se historicamente: 1) pela resistência ao academicismo nas artes, indissociável de aspectos pré-capitalistas na cultura e na política, em que as classes aristocráticas e latifundiárias dariam o tom; 2) pela emergência de novas invenções industriais e de impacto na vida cotidiana, geradora de esperanças libertárias no avanço tecnológico; e 3) pela ‘proximidade imaginativa da revolução social’, fosse ela mais ‘genuína e radicalmente capitalista’ ou socialista.²⁸

Nesse processo de modernização, as classes médias figuram aparentemente como protagonistas da cena, devido ao elemento da sua super-representação. Os intelectuais enxergavam os subalternos através das lentes ideais da generosidade e nobreza de caráter, criando um laço de solidariedade com os vencidos que se fortaleceria devido à dificuldade das

²⁷ RIDENTI, Marcelo. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). **Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.p. 380.

²⁸ Idem.

classes consideradas subalternas conseguirem se colocar nos diálogos/conflitos sociais.²⁹ Assim, esse setor das classes médias atuaria como um representante dos interesses, ou melhor, do que seus integrantes supunham ser os interesses e necessidades dos “deserdados”. Essa posição era bastante própria da concepção de vanguardista que perpassava de forma dominante a criação cultural e artística alinhada às esquerdas do início até meados dos anos 1960.

Ainda sobre este período, Ridenti matiza a compreensão de Roberto Schwarz, que apontaria para uma hegemonia cultural de esquerda no Brasil dos anos 1960, informada pelo PCB. Para Ridenti, a influência existia, mas a ligação entre os intelectuais e o Partido seria mais fluida, com os movimentos culturais sendo perpassados por outras correntes marxistas, do ideário nacionalista e trabalhista, que também vigoravam. Assim, essa relação se deu via “militantes animados por ideais comunistas” que poderiam ser formalmente militantes ou não do PCB e outras organizações, que ajudaram a criar os diversos movimentos que agitaram o campo da cultura nessa década.³⁰

Mas, em que pese as diferenças entre as propostas do CPC, Opinião, do Teatro de Arena, dos luckasianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todos giravam em torno da busca artística da cultura brasileira, no povo, o que permite caracterizar essas propostas genericamente como nacional-populares, típica do romantismo da época, no sentido em que o termo aqui é empregado – contanto que não se olvidem as diferenças entre elas. E deixando claro que esse romantismo estava contraditória mas indissolúvelmente ligado à idéia iluminista de progresso.

No tocante ao cinema, essa vertente expressou-se majoritariamente pelo Cinema Novo, movimento que Paulo Emílio Sales Gomes qualifica como o terceiro momento de

²⁹ Intelectualidade entendida como ‘categoria social definida por seu papel ideológico: eles são produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológico-culturais’ o que engloba ‘escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalista, certos tipos de professores e estudantes, etc’, como define Michael Löwy (1979, p.1)”. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Cultura e Poética: os anos 1960 – 1970 e sua herança*. In. **O Brasil Republicano**. (orgs) DELGADO, Lucília Alves e FERREIRA, Jorge. vol 4. RJ: Civilização Brasileira. 2003

³⁰ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 77

relevância do cinema brasileiro.³¹ Assim, ele surge nos anos 1960, como um dos principais fatos culturais da década, oriundo de uma conjunção Rio de Janeiro – Salvador, da qual Glauber Rocha é um dos principais expoentes na

segunda metade da década de 50 [que] assistiu à emergência de novas idéias, novas ideologias e novas perspectivas. Assim, estava aberto o horizonte para o aparecimento de novos projetos, capazes de levar para as telas de cinema do país, por meio das novas propostas temáticas e narrativas cinematográficas mais originais, os dilemas e incertezas da nação. A proposta era criar um autêntico ‘cinema brasileiro’ que descolonizasse a linguagem dos filmes e explorasse os problemas socioeconômicos do país. Influenciados pelo cinema neo-realista italiano e pela *nouvelle vague* francesa, os jovens cineastas brasileiros se esforçaram no sentido de colocar um ponto final na era dos estúdios.³²

A proposta do grupo de jovens cineastas era realizar um novo cinema, que desse conta das problemáticas sociais brasileiras, transformando-o em um vetor de reflexão e crítica, atribuindo-lhe uma nova função, diferente da diversão que alienaria o espectador da realidade. Era a possibilidade de fazer surgir na tela uma representação de Brasil “mais verdadeira”, diferente e acidamente desconstrutora das chanchadas da Atlântida e dos filmes da Vera Cruz, considerados pelos cinemanovistas como cópias mal realizadas do cinema hollywoodiano, as quais, mesmo com os esforços de modernização, sofriam com a precariedade técnica e temática.

Através dos seus filmes e diversos textos publicados na imprensa, os cinemanovistas (Glauber Rocha, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, entre outros) se inseriam nos debates relativos à cultura popular, identidade nacional e revolução, os quais ocupavam as mentes dos intelectuais da década de 1960. Filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Ganga Zumba*, *Vidas Secas*, *A Falecida*, entre outros, perscrutavam o país em seus diversos matizes, embora as temáticas ligadas ao rural, ao sertão prevalecessem de início.³³ A partir das indagações estéticas, teóricas, formais e políticas dos seus autores, tentaram obter uma síntese do que seria o Brasil, numa

³¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ªed, SP, Paz e Terra, 2001

³² LEITE, Sidney Moreira. **Cinema Brasileiro: das origens á retomada**. São Paulo. Ed. Perseu Abramo, 2005, p. 88.

³³ CARVALHO, Maria do Socorro. **A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador, Edufba, 2003, p. 138.

perspectiva afirmativa das limitações técnicas e estéticas, transformando-as em características de um cinema que se pretendia nacional, utilizando de modo considerado antropofágico, influências européias, tais como o neo-realismo e *nouvelle vague* e pondo-as em confronto com o cinema hollywoodiano.³⁴

Entretanto, as críticas e posicionamentos opostos à ditadura militar não vinham exclusivamente dos setores nacionais-populares das esquerdas, brevemente delineados até agora. Existiam outros vieses críticos que se manifestavam, sobretudo nas no campo cultural, como nas artes plásticas, teatro, música e cinema, por exemplo. Nesse sentido o Tropicalismo emergiu como movimento de onde surgiram os “desbundados” ou para onde eles convergiram. Tendo seus eventos fundadores ocorridos em 1967,

na música - sua maior vitrine - através das inovadoras propostas de Caetano e Gil, no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967. No teatro, com as experiências seminais do Grupo Oficina, ou seja, as montagens d' *O Rei da Vela* e de *Roda Viva*. No cinema, acompanhando a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo onde a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam.³⁵

Todavia, foi em 1968 que surgiu como movimento cultural que teve a música como seu principal meio de expressão. Para Napolitano e Villaça, o tropicalismo demarca um ponto de ruptura estética, comportamental e político-ideológica. Compreendido por alguns como o desdobramento brasileiro da contracultura e/ou o ponto de encontro de vanguardas artísticas radicais presentes na trajetória artística brasileira, entendido por outros como a celebração a comprovação da capitulação brasileira ao imperialismo cultural norte-americano e a alienação política; de fato representou uma nova perspectiva de crítica e apreensão de uma realidade que mudava de forma intensa, com o desenvolvimento da indústria cultural, na estrada pavimentada pela modernização conservadora implementada pelos militares.

³⁴ Cf. ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. SP: Cosac & Naify, 2003; ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. SP: Cosac & Naify, 2004; ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. SP: Cosac & Naify, 2006. Faz-se necessário ressaltar que esta mobilização por um novo cinema não era exclusividade brasileira, ela estava presente em outros espaços do chamado terceiro mundo e também de alguns países Europa. Cf BERNARDED, Jean-Claude. **O que é cinema?** 11° ed. São Paulo: Brasiliense. 1991

³⁵ NAPOLITANO, Napolitano e VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História**. v.18 n.35 São Paulo 1998

É necessário ressaltar que a modernização conservadora com seu ideal de integração nacional, ainda que pensado de forma verticalizada, conseguiu atingir com a expansão dos serviços de telecomunicações os locais mais distanciados dos centros urbanos, aumentando assim, a possibilidade de alcançar as produções culturais, do estabelecimento de novos mercados, e fortalecendo especialmente a televisão como um dos principais meios de comunicação. E é justamente catalisando a tensão interna de um país que se vê impulsionado à modernização, mas que também em grande parte continua rural, sertanejo, que emergiu o tropicalismo como uma crítica que balançava a ditadura não só pelos habituais caminhos da política, mas também pelo viés comportamental, e reconhecendo o grupo baiano como a matriz geradora do processo, Luiz Carlos Maciel nos aponta que

O interessante dos baianos é que eles trouxeram sua crítica para um universo mais próximo, mais para o nível exato em que o sistema agredia. Que nível era esse? O da camisa-de-força moral imposta pela família patriarcal tradicional, que tentava (e ainda tenta) impedir o jovem livre de conhecer e julgar o mundo e a vida³⁶.

Ou seja, através das suas memórias do *tempo do tropicalismo*, Maciel nos mostra as ligações possíveis entre a mobilização dessa juventude “desbundada” brasileira e os abalos que o ano de 68 via emergir pelo mundo: movimento hippie, resistência contra o Vietnã, maio francês e tudo isso imerso no caldo contracultural que apesar da repressão se engrossou e esprou pelas plagas brasileiras. Pretendemos falar mais desse processo no terceiro capítulo ao falar do cenário cultural baiano.

No que tange ao cinema, *Terra em Transe* é considerado o marco do tropicalismo, por questionar o papel do intelectual e a trajetória histórica do Brasil, através de instrumentos alegóricos inventivos e anticonvencionais para representar a brasilidade e sua afirmação na cultura terceiromundista. Mas para, além disso, é nesse mesmo período, segundo Fernão Ramos, o florescimento do Cinema Marginal, que citando Stam localiza “o ponto alto do movimento underground coincide[ndo] com o amplo movimento cultural denominado tropicalismo”. Nesse sentido, o Cinema Novo é tomado como um cinema burguês, estabelecido e considerado “careta”, tendo os marginais como principal objetivo, rejeitar a

³⁶ MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. P.217

estética cinemanovista, considerada por eles como bem-comportada, superando a “estética da fome”, com a “estética do lixo”, mais apropriada às precariedades do terceiro mundo.³⁷

Mesmo admitindo a dificuldade de localizar o Cinema Marginal como um movimento intencionalmente organizado, devido a inexistência de manifestos ou indicativos similares, Ramos o cerca através da organicidade estrutural de filmes realizados entre 1967 e 1973 por cineastas como Ozualdo Candeias, José Mojica, Andrea Tonnaci, Júlio Bressane, André Luiz Oliveira, Rogério Sganzerla, Álvaro Guimarães, entre outros. Com suas produções de narrativas não convencionais que flertavam com a exposição da violência, sexo, horror entre outros temas não bem-quistos nem pelas esquerdas nacionais-populares e tampouco pela direita que dirigia o país, a relação dessa produção com os órgãos oficiais, por onde se constituíam as políticas públicas para o cinema era inexistente, passando assim ao largo das salas de cinema comerciais e dos editais do INC e posteriormente EMBRAFILME.

2.3- Breve panorama das políticas culturais brasileiras pós - golpe de 1964:

Em 1966, no governo Castelo Branco, iniciou-se uma progressiva criação de órgãos que visavam centralizar e ordenar as iniciativas culturais a partir das determinações do Estado autoritário. O primeiro deles foi o Conselho Federal de Cultura (1966), que tinha como principais atribuições, formular a política pública do país e elaborar o Plano Nacional de Cultura. Para Vanderli Maria da Silva,

a questão da intervenção do Estado na área cultural, presente desde o início do regime, não se limitava a controlar e/ou reprimir a produção cultural de artistas e intelectuais de esquerda. Havia também a convicção de que era necessário promover a sedimentação de uma identidade nacional que deveria não só manter os valores considerados consagrados pela tradição cultural brasileira, mas também assimilar novos valores decorrentes das transformações no mundo

³⁷ RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Ed Brasiliense/ EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987. p. 53

capitalista, permitindo assim a inserção do Brasil no círculo dos países de primeiro mundo.³⁸

Ou seja, a intervenção do Estado seria um esforço conjugado para tentar “domar” as vozes dissonantes, representadas pelos artistas, professores, intelectuais e movimentos sociais diversos, buscando a construção de um discurso único que primava por uma compreensão de cultura “mais tranqüila e menos reivindicante”. Este, eliminando as emulações tidas pelo regime como subversivas e perturbadoras de uma concepção de ordem social, tinha como bases o binômio “segurança e desenvolvimento”, ligando necessariamente as ações culturais dos governos militares à sua Doutrina de Segurança Nacional (DSN).

Seguindo a lógica do intervencionismo e do “estímulo controlado”, foram criados entre outros órgãos, o Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966; a Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme), em 1969; o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), em 1972; a Fundação Nacional de Arte (Funarte), em 1975 e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1976.

Deste modo, no tocante ao cinema, segundo a análise de Ramos, o golpe e seus desdobramentos impuseram uma significativa derrota aos “nacionalistas”, representados, sobretudo, pelos cinemanovistas, que participavam do campo cultural das esquerdas, identificado com o governo deposto de João Goulart. É necessário sublinhar que as intempéries sofridas pelos intelectuais e artistas durante os anos sessenta pós-golpe, fizeram com que fossem colocadas sob suspeição e análise as convicções e certezas, que nortearam este grupo nos anos anteriores, gerando uma diversidade de posicionamentos e interpretações que serão abordados oportunamente.

Ainda no caso das políticas culturais relacionadas ao cinema, é através da retomada do projeto do INC, (que vimos ter sido elaborado na sua primeira versão no governo Vargas, em 1951) - criado também em 1966, sob a vigência do AI-2, como autarquia federal, submissa ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), que

³⁸ SILVA, Vandeli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2001.p. 95

o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção nacional de filmes. (...) Além disso, o novo órgão incorporou, além do GEICINE, o INCE, prevendo a produção e compra de filmes educativos e culturais para fins escolares, e foram realizadas pequenas alterações quanto às normas de exibição de filmes nacionais.³⁹

Foi por meio das atribuições do INC, que o governo castelista “centralizar[zou] a administração do desenvolvimento cinematográfico, criar normas e recursos” para o cinema brasileiro, com sua organização confluindo, segundo Ramos, com os interesses do setor “universalista”, que argumentava a favor da entrada dos filmes estrangeiros, por entender que o público deveria “amar e conhecer o cinema em toda sua universalidade”.⁴⁰ Implementava-se no cinema a compreensão geral dos governos militares de que o desenvolvimento nacional necessariamente estaria vinculado aos interesses multinacionais.

O cinema brasileiro pensado pelo INC era de proporções industriais, com ligações e co-produções estrangeiras e com um comportamento dócil em relação à ocupação do mercado interno pelos filmes estrangeiros. Ainda assim, foi através do INC que foram reorientados os rumos da produção cinematográfica brasileira, com resoluções que determinavam desde a obrigatoriedade de dias de exibição, da copiagem dos filmes estrangeiros em laboratórios brasileiros e controle dos borderôs na sala de cinema. Criaram-se premiações que aplicavam recursos na produção, via prêmios percentuais sobre as rendas e qualidade. Houve também uma mudança na Lei de Remessas, que direcionou parte do desconto do Imposto de Renda relativa aos filmes estrangeiros para o financiamento de produções nacionais.

Flávio Tambellini, diretor do órgão preocupou-se em veicular um discurso que caracterizava o INC como uma instituição técnica, sem interesses de nenhum tipo, especialmente políticos, nem à direta, e menos ainda à esquerda. Contudo, parte dos cineastas afinados ao campo “nacionalista” reagiu com críticas mordazes a criação do Instituto. Entre os críticos estavam Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, apontando para a falta de participação dos cineastas, o dirigismo do Estado e, sobretudo, a abertura da produção ao capital estrangeiro. Ramos observa que esta postura pôde também ter sido consequência da percepção de que as bandeiras “nacionalistas”, a partir daquele momento estavam sendo apropriadas pela ditadura, e postas em prática no campo cinematográfico, pelos

³⁹ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.p. 258

⁴⁰ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60,70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p 51

“universalistas”.⁴¹ Entre aqueles que apoiavam o INC, mesmo indicando discordâncias pontuais estavam, por exemplo, Maurice Capovilla e Gustavo Dahl.

Entretanto, mesmo sob condições adversas, a “esquerda cinematográfica”, continuava por compreender o Estado como o principal responsável pelo cinema brasileiro, abrigando-se, segundo Ramos, numa equivocada e esperada convicção de um Estado que defendesse essencialmente os interesses do cinema nacional.

E a concepção de Estado neutro vai acompanhar a trajetória dos cinemanovistas, sempre imersa em dois equívocos: não aprender e criticar a nova configuração do bloco de poder, comprometido com o grande capital nacional e internacional; e efetuar uma disjunção entre o plano econômico e o cultural, do primeiro cuidando o Estado e sendo tarefa reservada aos cineastas, com total autonomia, o delineamento dos rumos culturais e ideológicos do cinema. Bem mais amplas, no entanto, seriam as perspectivas do Estado pós-64, e se os cineastas insistiam em desvincular ação econômica e ação cultural, em sentido inverso, progrediram as diretivas estatais, então em fase embrionária⁴²

Como explicitado acima, a tendência seguida pela ditadura é a de associar cada vez mais profundamente a produção cultural com possíveis e desejáveis ganhos econômicos, de modo a tornar o Estado um importante, senão o mais importante gestor das produções culturais no pós-64. E foi nesse sentido que surgiu a Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme). Ela foi criada no interior de uma tensão que procurava articular o crescimento da indústria cultural com uma repressão e censura avassaladoras, oriundas do estreitamento ocasionado pela outorga do AI-5, em 1968.

Assim, em 1969, a junta de militares que substituiu provisoriamente Costa e Silva, promulgou o decreto-lei de número 862, no dia 12 de março de 1969, criando uma empresa de economia mista que tinha como atribuições principais distribuir e promover os filmes no exterior, atuando em cooperação com o INC – pois, como ressalta Sérgio R. de Aguiar Santos, a distribuição era um dos grandes problemas do cinema brasileiro, não só no exterior, mas principalmente no mercado interno.⁴³

Além disso, havia também um sistema de financiamento, que alocava percentuais que variavam entre 30 e 60%. Tunico Amâncio chama atenção que 70% do capital social da

⁴¹ Op. Cit.p. 52 e 53

⁴² Op cit. p. 57

⁴³ SANTOS, Sérgio Ribeiro de Aguiar. **EMBRAFILME: a estrutura de comercialização na gestão Roberto Farias (1974-1979)**. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas: São Paulo, 2003.p.43

empresa eram subscritos pela União.⁴⁴ E Ramos indica que somando as participações do MEC (representando a União) e INC, sobraram apenas 4,2%, divididos entre sete produtores cinematográficos - os percentuais sugerem a extrema centralização do processo, no qual as escolhas e decisões, necessariamente seriam tomadas pelo Estado.⁴⁵

Amâncio entende que as atribuições da Embrafilme foram fixadas levando em consideração o sucesso que os filmes brasileiros, via Cinema Novo, faziam no exterior (especialmente na Europa), e para um regime ditatorial que buscava controlar as imagens criadas e veiculadas sobre o país, essa era uma iniciativa essencial. Como seria de se esperar num campo de intensa disputa como o cinematográfico, os cineastas reagiram negativamente à criação da empresa, denunciando sua burocracia, emperramento do sistema de financiamento, e, sobretudo, o desvio do que eles consideravam que deveria ser a principal preocupação da Embrafilme – a questão do mercado interno, ao invés de centrar forças na distribuição internacional de uma cinematografia que produzia sofrivelmente pouco mais do que 50 filmes por ano.

Penso que seja importante ressaltar que a resistência inicial dos cineastas “nacionalistas” a Embrafilme talvez seja oriunda da percepção de que o seu projeto e desejo de que o Estado se responsabilizasse pela proteção e estímulo ao cinema nacional, tenha sido apropriado pela ditadura, inserindo-o no contexto de extrema planificação e organização centralizada, instrumentalizando ainda mais o Estado no controle da produção cinematográfica.

Durante o governo Médici, a gestão de Jarbas Passarinho no MEC iniciou o processo sistemático de apropriação do ideário nacionalista pelo Estado, combinando a repressão e a censura com o crescimento dos meios de comunicação, haja vista o crescimento da televisão e da indústria cultural. Assim, “A questão nacional passa a ser redefinida pelo Estado, num movimento que faz o plano cultural alçar vôo, descolar-se da situação política e econômica em termos de reivindicações nacionalistas, e se tornar uma mera justificativa ideológica”.⁴⁶ Para Ortiz, através dessa apropriação, o governo ditatorial tentava criar no plano simbólico um nacionalismo que não se efetivava, por exemplo, nas políticas econômicas, que permitiam a entrada massiva das multinacionais estrangeiras.

⁴⁴ AMÂNCIO, Tunico. Pacto Cinema – Estado: os anos Embrafilme. *ALCEU* - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. p.175

⁴⁵ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60,70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p.90

⁴⁶ Op. Cit.p. 93

Nesse sentido, foi elaborado em 1973 o documento “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, que indicava a necessidade de criação ou adaptação de um órgão que tivesse capacidade de planejar, executar, coordenar e avaliar as ações no campo da cultura de modo que ele se tornasse um conjunto integrado e harmonioso. Nessa direção, Ramos aponta que,

No transcorrer do governo Médici vai delinear-se, portanto, de forma mais substantiva a política cultural do Estado. Das declarações, princípios, sugestões e indicações generalizantes, caminha-se para uma concretização mais nítida de uma pretendida “cultura brasileira”. A questão cultural vai ser pensada e formulada mais sistematizadamente, e esboçam-se as transformações estruturais dos órgãos estatais encarregados de implementar uma política de cultura. É criado um organismo centralizador como o DAC (Departamento de Assuntos Culturais), ao qual se subordinariam museus, bibliotecas e o Serviço Nacional de Teatro, e se vinculariam, resguardada a sua autonomia, o INC e a Embrafilme.⁴⁷

As “Diretrizes” traziam uma proposta que se baseava na compreensão da cultura enquanto formadora da identidade nacional, entendida como um somatório das criações do homem, nas quais todas as pessoas participam o tempo inteiro. E nesse sentido, havia no texto, segundo Gabriel Cohn, uma argumentação que pleiteava uma divisão justa dos benefícios gerados pela cultura, visto que ela é produzida por todos.⁴⁸ Ainda segundo a interpretação de Cohn, havia nas generalizações conceituais em que se estruturava o documento, a intenção de elidir as clivagens sociais e os conflitos de classe existentes na produção cultural, definindo a cultura brasileira como “aquela aqui criada ou resultante da aculturação partilhada e difundida pela comunidade nacional. Importa em expressão brasileira das vivências brasileiras”.

Assim, a concepção de política cultural trazida pelo documento se afinaria com o binômio intervencionista “segurança e desenvolvimento” - tanto ao entender que as iniciativas de preservação e promoção das manifestações e do patrimônio cultural brasileiro eram essenciais para a criação de uma personalidade nacional forte que não se deixasse sucumbir, quando contatasse com outras culturas, quanto ao indicar o Estado como responsável pelo

⁴⁷ Op.cit.p. 91

⁴⁸ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In. MICELI, Sérgio(org). **Estado e Cultura no Brasil**. Difel: São Paulo, 1984.p. 88

apoio e estímulo “na integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global do desenvolvimento brasileiro”.⁴⁹

As “Diretrizes” foram tiradas de circulação ainda mesmo em 1973. Para Silva, existem duas hipóteses: elas foram retiradas, ou pela dificuldade de elaboração de uma ação que atendesse as exigências dos formuladores, ou por despertar resistências no MEC, pois suas propostas evidenciavam a necessidade de criação de um Ministério da Cultura. Contudo, contrariamente a Silva, que entende que o documento ficou esquecido, consideramos que as questões por ele levantadas são retomadas tanto pelo PAC (Programa de Ação Cultural), ainda em 1973, quanto pela PNC (Política Nacional de Cultura), já no governo Geisel.⁵⁰

O PAC retoma a idéia da necessidade da intervenção do Estado no campo cultural, e tinha como objetivo abrir crédito financeiro e político para áreas que estavam fora do espectro das preocupações dos órgãos oficiais. Assim, empreendia-se uma primeira tentativa de aproximação em relação aos artistas e intelectuais, que em grande parte assumiam uma postura crítica em relação a atuação dos governos militares. O Programa era organizado em núcleos e forças-tarefa que atendiam diversas áreas da produção cultural, tais como artes plásticas, literatura, dança, teatro e cinema.

Como observa Miceli, a atuação dos governos militares no mercado de bens culturais tocou especialmente as áreas “de mercado diminuto, e que por isso mesmo dependiam de uma produção artesanal fortemente personalizada”, ou seja, aquelas em que a iniciativa privada tinha pouco interesse, por não haver a garantia de lucro, além da alta probabilidade da intromissão da censura.⁵¹

O aprofundamento da política de intervenção, calcada no binômio “desenvolvimento e segurança”, ganha mais força no governo Geisel, a partir da formulação e aplicação da PNC, na gestão de Ney Braga no MEC. Sob sua direção, houve um aumento significativo das iniciativas voltadas para o campo da cultura, entre elas, a implantação do CNDA (Conselho Nacional de Direito Autoral) e do Concine, a reformulação da Embrafilme, a expansão do SNT, a criação da Funarte e o lançamento da Campanha pelo Folclore Brasileiro. Para Silva, todas essas ações tanto objetivavam instrumentalizar o governo para estimular e controlar de modo mais eficaz os organismos culturais, quanto faziam parte do conjunto do II PND (II

⁴⁹ Op cit. p. 90

⁵⁰ SILVA, Vandeli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação de Mestrado. USP. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2001. p.104.

⁵¹ MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” cultural federal (anos 70). In. MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. Difel: São Paulo, 1984.p 64

Plano de Desenvolvimento), que traçou reformas políticas e econômicas durante a segunda metade da década de 1970.

O lançamento da PNC selou, portanto o reconhecimento de que a cultura deveria ser parte integrante dos planos de desenvolvimento do governo, por ser compreendida como campo estratégico, pois auxiliaria a melhorar a imagem pública do governo Geisel que passava por sucessivos desgastes impingidos pela crise econômica, derrotas eleitorais e insatisfação dos aliados civis. Por meio da PNC, se iniciava o processo da “abertura” no campo cultural brasileiro. É nesse momento que se inicia a aproximação de diversos intelectuais e artistas “sobejamente à esquerda dos administradores culturais típicos até então recrutados pelo regime de 64” das instituições governamentais.⁵²

Segundo Miceli, essa aproximação só é possível porque Ney Braga conseguiu, associado às disposições políticas favoráveis, apoio de “figuras importantes da coalizão dirigente”, tanto no que diz respeito à obtenção de recursos, quanto na abertura de vagas de trabalho na área cultural, através das instituições recém-criadas, e, sobretudo, gerando sustentabilidade para nomes de relevo nas áreas intelectuais e artísticas, mas sem penetração política no governo. O caso da Embrafilme é exemplar, quando em 1974, Roberto Farias assumiu a direção da empresa, substituindo Walter Graciosa, diretor do período da gestão Passarinho. Segundo Marina Soler Jorge,

No processo de sucessão pode-se ver que, apesar do governo militar estar disposto a deixar os cineastas terem controle sobre sua produção, financiamento e distribuição, coisas como um passado esquerdista ainda eram intoleráveis. A indicação dos cineastas havia sido originalmente em favor de Luiz Carlos Barreto à frente da empresa. Seu passado de estudante, porém brindava-lhe com uma ficha no SNI, o que impediu sua escolha. Roberto Farias teria sido uma solução de compromisso entre cineastas e governo.⁵³

Com a ascensão dos “nacionalistas” ou da “esquerda cinematográfica” aos cargos governamentais, finalmente seriam eles os responsáveis por representar os cineastas não só nas relações, como no próprio governo. Jorge tenta compreender a adesão dos “homens de esquerda” a um órgão estatal, que havia inicialmente sido rechaçado, através do desejo do estabelecimento de uma indústria cinematográfica brasileira, baseado nos ideais nacionais-

⁵² Op. Cit.p. 65

⁵³ JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos anos 70 e 80. In. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n°38, p. 161-182, 2003. p.167.

populares, acalentado desde os anos 1950. Ou seja, era uma oportunidade de consolidação do cinema brasileiro, através da obtenção de linhas de financiamento, reserva de mercado e políticas de incentivo e distribuição.

É importante ressaltar que essa aproximação fez com que a produção cinematográfica brasileira mudasse paulatinamente de feição. Mesmo operando com os conceitos de “povo”, “identidade” e “cultura”, eles foram imbuídos de novos sentidos e significados – enquanto nos anos 50 e 60 o discurso nacional-popular propunha a discussão da cultura popular sob um viés libertador e que deveria revolucionar a sociedade, o Estado compreendia a cultura popular como um artifício de acomodação e de demonstração da docilidade e capacidade ordeira da sociedade brasileira.

Isso significa que, segundo Ismail Xavier, houve a emergência de uma produção cinematográfica preocupada com operar com uma linguagem mais tradicional para ampliar a audiência, que tendia

a um discurso do qual emerge de forma mais nítida a questão da identidade e os conflitos sociais. Questões como a transformação iminente da sociedade, a questão da revolução, tudo aquilo que foi foco das preocupações dos anos sessenta sai do primeiro plano, e aparece evidentemente, mas sem aquela posição nuclear, sem aquele peso que tinha nos anos sessenta.⁵⁴

Criou-se um momento de críticas e revisões, numa incessante busca pelo público que gestou espaços de diálogos com gêneros antes rechaçados, como a chanchada clássica dos anos 40 e 50 e dos melodramas combinados com tentativas de aproximação e mediação com o imaginário tido como popular, apropriando-se de temas anteriormente considerados como alienadores como a religiosidade.

Mudou-se assim o sentido da produção cinematográfica para os remanescentes do Cinema Novo. Se antes seu principal objetivo era propiciar uma reflexão sobre a posição do sujeito histórico subdesenvolvido, num sentido de deslindamento de uma verdade que deveria ser necessariamente revolucionária e justamente por isso, popular - nos anos 70, constituiu-se no cinema de longa-metragem financiado pela Embrafilme, uma produção que se preocupava em ocupar o mercado, compulsoriamente destinado ao cinema brasileiro, propondo uma busca pelo povo, que transmutado em “público”, passou a ser pensado essencialmente pelo prisma

⁵⁴ XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro: os anos 70. In. MORAES, Malu (org). **Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro**. Brasília: Ed. UNB/Embrafilme, 1986.p. 17 e 18

do mercado. Filme poderia até continuar a ser cultura, mas cinema era indústria, e como tal, deveria ter produtividade e lucratividade, como sinal da concretização da identificação do povo brasileiro com o seu cinema.

Houve então, uma paulatina assunção de práticas de produção, difusão e exibição concernentes com o discurso da indústria cultural, que buscava dirimir as problemáticas intrínsecas às criações sócio-culturais através de “soluções fáceis”, numa repetição de estereótipos e lugares comuns estéticos que facilitavam a absorção do filme pelo público, mas que empobreceriam e em última instância impossibilitariam a gestação de uma linguagem e estética cinematográficas brasileiras. Ou seja, o que era considerado “popular” era entendido como irremediavelmente incompatível com as possíveis experimentações de um cinema moderno.

Essas transformações estéticas acontecem aninhadas nas transformações institucionais que a Embrafilme atravessa a partir de 74, e intensificadas em 75, com o aumento das suas atribuições, conseqüente extinção do INC e criação do Concine e Centrocine (Fundação Centro Modelo de Cinema). Ao Centrocine cabiam as questões ligadas à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.). Ao Concine, regular o mercado e as relações entre os diversos setores envolvidos, incluindo os representantes da “classe” cinematográfica. À Embrafilme, além das suas atribuições iniciais, se responsabilizaria também pela co-produção, exibição e distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos).⁵⁵

Com o processo de co-produção, a Embrafilme começou a delinear-se enquanto distribuidora, responsabilizou-se gradualmente pela gerência administrativa do filme enquanto produto, assumindo os riscos do investimento em projetos e aumentando seu montante de operações de distribuição e de modo paralelo, os produtores vão perdendo espaço para os diretores, no diálogo com a empresa.

No tocante a produção curta-metragista, existia na estrutura burocrática da Embrafilme, a Diretoria de Operações Não-Comerciais (DONAC), responsável por planejar, coordenar e supervisionar a produção, co-produção e distribuição de filmes educativos, culturais, promoção e participação da empresa em mostras e festivais, apoio e organização de cursos em universidades e cinematecas, entre outras atividades. Alocada neste setor estava a

⁵⁵AMÂNCIO, Tunico. Pacto Cinema – Estado: os anos Embrafilme. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. p.177

Divisão de Curta-Metragem, fundada em 75 e que em 77 transformou-se em Departamento.⁵⁶ Era através dela que os cineastas do curta-metragem dialogavam com a Embrafilme, que tinha a seguinte compreensão institucional dos temas que deveriam ser tratados num curta-metragem:

1. Tudo que diz respeito à memória nacional (registro cultural do passado, realidade sócio-cultural em transformação, homens que realizam ou forjam a cultura brasileira, a modificação das estruturas ou registros dos extratos culturais em agonia)
2. Os problemas que afetam a transformação da natureza do país (harmonia ecológica, habitação rural e urbana, fauna e flora brasileira, etc.)
3. Os caminhos do desenho animado
4. Arte e artistas brasileiros
5. A ciência e os cientistas brasileiros⁵⁷

Essa abordagem, que buscava evitar “dispersão de recursos financeiros”, e que estava profundamente alinhada com as determinações da PNC, se fosse seguida à risca pelos realizadores “engessaria” a produção dos curtas, a apenas uma de suas faces, pois como veremos, o curta-metragem tem uma longa e diversa trajetória.

Através da pressão dos cineastas, via Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) - que se revelou em vários momentos das Jornadas, como nos debates relativos à Lei do Curta, por exemplo - a Embrafilme encampou através do Concine tanto a lei de obrigatoriedade da exibição de curtas-metragens antes dos longas-metragens estrangeiros, implementada a partir da Resolução nº 18 quanto pelo aumento da cota de tela para filmes brasileiros, dos quais na maioria das vezes era a distribuidora, visando assim o escoamento da produção. Por isso, “Entre 1974 e 1979, a reserva de mercado evoluiu de 84 para 140 dias. Em 1977, a “Lei da Dobra” e o recolhimento compulsório de 5% da renda dos filmes estrangeiros para pagamento dos filmes de curta-metragem, tornando obrigatória sua exibição por uma resolução do Concine, vêm causar sobressaltos junto ao cinema estrangeiro.”⁵⁸

⁵⁶ SILVA, Denise Tavares da. **Vida longa ao curta**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas: São Paulo, 1999. p.59

⁵⁷ ALENCAR, Míriam. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978

⁵⁸ AMÂNCIO, Tunico. Pacto Cinema – Estado: os anos Embrafilme. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. p.178

2.4- “É preciso almoçá-los antes que eles nos jantem”: censura.

Não podemos perder de vista, que a partir do golpe de 1964, se inaugurou uma nova conjuntura nacional, na qual os processos das “reformas de base” e do “ensaio geral de socialização da cultura” foram interrompidos violentamente, gestando um novo panorama cultural, ainda muito tributário do período anterior, mas sombreado pela incômoda presença da censura, que teve seu espaço substancialmente aumentado no campo cultural brasileiro. Assim como as políticas públicas de cultura são anteriores a ditadura militar, a censura também tem uma história prévia e infelizmente maior do que a das políticas culturais. É possível encontrar referências a esta prática desde o período colonial, contudo, consideramos desnecessário recuar tanto, e, sobretudo procurando centrar nossas atenções na censura cinematográfica.⁵⁹

A palavra “censura” denota em geral a proibição decisiva da divulgação de informação, análise e debate e meios de comunicação públicos. Ela restringe a disponibilidade e a circulação de informação (simples dados objetivos) e também impede a comunicação (no sentido profundo, inclusive a formação de identidades e interesses). Ela se destina a servir aos interesses dos que se encontram no poder ao gerar ignorância e distorção, ao enfraquecer ou incapacitar um povo submisso. Prejudica a avaliação bem informada da ordem constituída, bem como a conceituação de alternativa da mesma. A censura impossibilita o escrutínio, cerceando esforços no sentido de atribuir responsabilidade aos governantes. Sob a censura, manipulam-se a compreensão da realidade social e natural, a posição de alguém no mundo, principalmente, com frequência, dos que detêm o poder.⁶⁰

Anne-Marie Smith traz nessa conceituação e análise do termo “censura”, situada historicamente no período da ditadura militar, questões que são essenciais não só para pensar a relação da imprensa, mas também a de toda a mobilização social que enunciasse qualquer tipo de discurso que fosse contrário as concepções oficiais. Ela evidencia a restrição da circulação de informações, que tem como uma das suas conseqüências a impossibilidade da

⁵⁹ Sobre a trajetória da censura na história do Brasil, ver CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). **Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

⁶⁰ SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado. O consentimento da imprensa à censura do Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2000. P 136

comunicação, que por sua vez transformaria a sociedade em refém dos seus governantes, sem direito a questionamento ou oposição reconhecida como legítima.

Usada como termo generalizante para as restrições de circulação de informações pela imprensa, artes, entre outros veículos, a censura era dividida em especialidades. Como evidencia Carlos Fico, o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), foi uma herança oriunda do Estado Novo, e responsável pela defesa da “moral e bons costumes”, atuando especialmente junto aos espetáculos teatrais, de variedades e exibições cinematográficas, por exemplo. A censura de imprensa era tida pelos militares como revolucionária, por permitir o controle da veiculação dos temas políticos.

Contudo, a partir do AI-5, há uma politização da censura de diversões públicas - decorrente da necessidade de controlar a crescente politização das atividades culturais - que a partir de 1970, tornou-se mais “dura”, fazendo o caminho contrário da censura de imprensa.⁶¹ Nesta perspectiva, torna-se compreensível o número relativamente alto de artigos, editoriais e reportagens que, teciam críticas, algumas bastante contundentes aos posicionamentos do governo e até mesmo em relação a existência e os critérios da censura⁶². Inimá Simões, analisando a censura cinematográfica, também observa esse processo, ponderando que houve um deslocamento da atuação da censura no pós-64, saindo da exclusivamente da esfera da moralidade e acrescentando a ela, o cuidado com o “perigo vermelho”, que segundo a sua interpretação ameaçava com suas múltiplas faces a estabilidade da sociedade brasileira.⁶³ Nesse sentido,

Tanto a censura formal (no plano federal ou estadual) como a não formal (associações católicas) atuam de maneira mecânica, assumindo geralmente uma postura reducionista com base nos assuntos ‘interditados’. Não se admite que um filme discuta ou apresente temas que estes grupos consideram proibidos em nome de uma suposta representatividade. Num índice informal estão incluídos o

⁶¹ Cf FICO, Carlos. Visões e Controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. V.24, nº27. 2004. pp.38.

⁶² ATARDE. **Clara Nunes não admite censura à criação artística** Salvador. 10 de setembro de 1978 nº 21.827.. P.3; CARLOS, Newton. **Os limites do jargão anti-subversivo**. Salvador. 18 de setembro de 1978 nº 21.835.

⁶³ SIMÕES, Inimá Ferreira. A censura cinematográfica no Brasil. In. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). **Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

divórcio, a questão da droga, o adultério, a nudez, a visão que não é cor-de-rosa, e o humor.⁶⁴

Simões, no *Roteiro de Intolerância*, destaca numa abordagem complementar a de Smith, que por trás de uma aparente irracionalidade e algumas trapalhadas, a censura tinha como objetivo o controle da sociedade, ou seja, existia uma estratégia de desempenho geral que organizava todo o sistema político. Contudo, era impossível controlar as atuações locais, gerando um aparente desacerto, mas que no fundo, faziam parte da mesma ação. Deste modo, no tocante ao cinema, Simões conseguiu no seu *Roteiro* investigar a organização interna da Censura, enquanto órgão federal, mostrando seu funcionamento e critérios. Segundo ele, a censura era realizada por grupos de três censores que assistiam os filmes em pequenas salas de projeção. Através de campainhas, indicavam para o projetorista as cenas e diálogos tidos como impróprios. Ele, que por sua vez, marcava o local da película com um papel. No caso de filmes com muitos cortes, que pudessem comprometer o seu sentido, recomendava-se a interdição.⁶⁵

Os produtores poderiam recorrer das decisões, propondo um “meio termo” que poderia ser aceito ou não pelos censores. Como foi visto na citação acima, os critérios que norteavam a ação dos censores eram basicamente subjetivos, embora houvesse diversos cursos de formação que objetivavam ensinar os censores a decifrar as mensagens subversivas que certamente estariam presentes sub-repticiamente nos filmes.

No que diz respeito aos festivais de cinema e aos filmes explicitamente políticos, Simões mostra que as divisões entre “duros” e “moderados” também está presente na Censura, através da citação de um trecho do livro *Censura & Liberdade de Expressão*, de Coriolano de Loyola Fagundes, em que ele despreza os filmes políticos, chamados por ele de “fitas políticas mentalmente teleguiadas” e que não teriam nenhum apelo popular, sendo nesse caso mais apropriado ignorá-las do que interferir, por essa interferência poderia gerar algum tipo de publicidade para os mesmos. Reconhece também que seu principal veículo de distribuição e exibição são os festivais onde “um público limitado e constituído de aficionados e de homens de cinema, que já definiram suas próprias tendências, quer estéticas, quanto morais ou políticas”.⁶⁶

⁶⁴ Op cit.p.359

⁶⁵ SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Ed.SENAC/SP, 1999.p.76

⁶⁶ Op cit.p.146.

Entretanto, não nos parece que essa foi uma prática habitual do órgão, haja vista a suspensão do Festival de Brasília por três anos, a partir de 1971 e a vigilância constante às Jornadas de Cinema da Bahia, exercida tanto através da presença à paisana dos censores, quanto pela necessidade da submissão dos filmes a serem exibidos aos censores que aqui em Salvador trabalhavam nas dependências da Polícia Federal, como veremos adiante.

2.5 - E enquanto isso na Cidade da Bahia...

Segundo Bruno B. Maciel, foi no governo de Otávio Mangabeira, entre 1947 e 1951 que houve a primeira iniciativa em relação a políticas de governo para a cultura no estado da Bahia, através do Departamento de Cultura criado por Anísio Teixeira, na Secretaria de Educação, que segundo Luiz Henrique Dias Tavares, “se tornou o grande centro de apoio e inovação para as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema e a literatura baiana”.⁶⁷

No tocante ao cinema, não encontramos nenhuma iniciativa de fomento à produção, mas houve apoio do Departamento de Cultura ao Clube de Cinema da Bahia, cedendo o auditório da Secretaria de Educação, onde o Clube foi fundado no dia 27 de junho de 1950, pelo advogado e crítico de cinema Walter da Silveira. Podemos dizer que o Clube de Cinema, sob a direção de “Dr. Walter”, foi a instituição responsável pela formação inicial de grande parte das pessoas envolvidas com realização e crítica cinematográfica nas décadas seguintes, e, portanto de grande importância no panorama cinematográfico baiano.

Devido ao empenho dos organizadores e participantes do Clube de Cinema, houve exposições e debates de filmes de diversas nacionalidades e escolas estéticas, que dificilmente teriam espaço nas programações comerciais dos cinemas soteropolitanos. Este tipo de atividade proporcionou o desenvolvimento de uma sensibilidade que certamente contribuiu para o aumento do interesse pela atividade cinematográfica em Salvador.

Foi também durante a década de 1950 a criação da Universidade da Bahia, que sob o reitorado de Edgard Santos proporcionou, com os Seminários de Música, as peças da Escola de Teatro e apresentações das Escolas de Belas Artes e Dança, uma mobilização que gerou um forte interesse e uma transformação da mentalidade da sociedade baiana da época. Provavelmente inspirados nesse panorama de movimentação cultural, os estudantes do Colégio da Bahia (Central), também se mobilizavam, nas *Jogralescas*, teatralizando poemas

⁶⁷ TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. 10ª ed. São Paulo: Ed.UNESP / Salvador: EDUFBA, 2001.p.462

de autores brasileiros. Setaro registra também a existência de suplementos literários e revistas como *Ângulos* e *Mapa*, como partícipes importantes desse momento.⁶⁸

Como um dos frutos desse momento de agitação, no qual o cinema era uma das principais atividades de lazer da cidade (havia por volta de 22 salas de cinema em Salvador!), emergiram durante os anos 1950 o Ciclo Baiano de Cinema e a Escola Baiana de Cinema, que embora possam ser considerados complementares ou articulados, seriam diferentes.⁶⁹ Segundo Setaro, integraram o Ciclo Baiano “todos os filmes realizados na Bahia influenciados por nossa cultura e que foram feitos por diversos diretores, daqui e de fora”, enquanto no caso da Escola Baiana, fazem parte somente os filmes “denunciadores de uma realidade contemporânea regional realizado por pessoas da terra. (sic)”⁷⁰. Os filmes teriam então o interesse de discutir “questões sociais, em geral, e a discussões em torno dos problemas da sociedade baiana, em particular”.⁷¹ Entretanto, essa divisão entre Ciclo e Escola Baiana não foi bem definida pelo próprio Setaro, o que nos faz optar por compreender a produção do período como um todo pertencente ao Ciclo.

Assim, no calor desta fervura cinematográfica, algumas produtoras cinematográficas foram criadas, estiveram ligadas a alguns filmes tanto do Ciclo quanto da Escola. Eram a Iglu Filmes Ltda, Polígono Filmes, Santana Filmes Ltda, Sani Filmes, Guapira Filmes Ltda e Winston Cine Produções Ltda. Os principais filmes deste período foram *Redenção* (1958), *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962), de Roberto Pires; *Pátio*, *Cruz na Praça* (inacabado) e *Barravento*, de Glauber Rocha *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, *Mandacaru Vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos, *Sol sobre a Lama* (1962), de Alex Vianny, e *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (1962).

Para Setaro⁷², o Ciclo perdeu vigor e findou-se por dificuldades financeiras, oriundas da precariedade da estrutura de distribuição dos filmes. A paralisação quase total da produção cinematográfica na Bahia coincidiu com ocorreu o golpe executado pelos militares, em 1964

⁶⁸ SETARO, André. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: FUNCEB / Coordenação de Imagem e Som, 1976. p.11

⁶⁹ CARVALHO, Maria do Socorro. **Imagens de um tempo em movimento. Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)**. Edufba, Salvador. 1999. p.171

⁷⁰ SETARO, André. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: FUNCEB / Coordenação de Imagem e Som, 1976.p 18 e 19

⁷¹ CARVALHO, Maria do Socorro. **A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador, Edufba, 2003.p 83

⁷² SETARO, André. **Bahia. Cinema 65-71. Nascimento do Surto Contracultural**. In 100 Anos de Cinema na Bahia. v. 32. n° 25. Salvador. Egba

que iniciou um processo de desarticulação das atividades culturais, visto que grande parte dos intelectuais e artistas baianos migrou para o Sudeste.⁷³

Em 1967, durante o governo de Luis Vianna Filho, foi criado o Conselho Estadual de Cultura, em consonância com o Conselho Federal de Cultura, criado em 66, por Castelo Branco. O Conselho Estadual teve seu primeiro regimento aprovado em 68 e tinha como finalidade “exercer funções consultivas e nominativas sobre as Artes, Ciências e Letras e o Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural”, além de aprovar o Plano Estadual de Cultura.⁷⁴

O Plano Estadual foi orientado pelo Conselho Estadual de Cultura e executado pelo Departamento de Ensino Superior e Cultura (DESC), e tinha como metas: o fortalecimento das instituições culturais já existentes, tanto públicas quanto privadas, com recursos, equipamentos e/ou instalações; interiorização de todos os órgãos culturais, estímulo da produção cultural, científica e literária; utilização do Plano como controle do uso dos recursos públicos, destinando-os a projetos prioritários anteriormente definidos. Estas determinações seriam acionadas através de oito áreas: difusão cultural; atividades editoriais; teatro; dança; instituições culturais; música; museus e patrimônio artístico e artes plásticas. O cinema viria inserido no tópico dedicado ao teatro, com “financiamento a empresas cinematográficas baianas e realização do I Concurso de (roteiros) de Cinema”.⁷⁵

Não obtivemos indícios que nos confirmassem se essas proposições se tornaram práticas em outros campos a não ser o Concurso de Cinema em 1968, no qual houve três roteiros vencedores. No mais, somente as ações diretamente ligadas ao patrimônio edificado foram implementadas sistematicamente, para o qual foi criado em 1967, a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural. Os órgãos ligados á cultura e suas políticas, por conseguinte, estão durante os anos 1960 e 70 extremamente preocupados com o patrimônio material, especialmente na área do Pelourinho, deixando pouco ou nenhum espaço para as outras expressões culturais.

No caso do cinema, as iniciativas paralelas aos governos continuam. Em março de 1967, houve na Escola de Sociologia e Política um curso de cinema com duração de um mês, organizado por Carlos Atahyde. Segundo Setaro, o curso serviu de ponto de encontro para os interessados em cinema, e se desdobrou no Grupo de Iniciação ao Cinema (GIC), que propunha a retomada da produção cinematográfica baiana.

⁷³ UCHÔA, Sara. **Políticas Culturais na Bahia (1964-1987)**. <http://www.cultufba/arquivos>. Acesso 09/11/2008.p.4. Contudo, Roberto Pires e Glauber Rocha, considerados os principais nomes do cinema baiano do período haviam ido para o Rio de Janeiro desde 1963.

⁷⁴ Idem

⁷⁵ Op. cit. p. 5

Foi também nesse período, em 1968, que Walter da Silveira e Guido Araújo iniciaram as atividades do Grupo Experimental de Cinema (GEC). O GEC tinha chancela da UFBA, através do Departamento Cultural da Coordenação de Extensão. Através desta, pareceu se realizar o desejo do reconhecimento do cinema enquanto atividade artística pela universidade, debate esse que já ocupava as páginas da imprensa desde o período do reitorado de Edgard Santos.⁷⁶

O curso realizado pelo grupo, com duração de um ano, tinha como principal objetivo formar equipes qualificadas para o trabalho em películas de 16 mm, para a produção de documentários. Era organizado a partir de dois módulos principais, o de Estética do Cinema, ministrado pelo crítico Walter da Silveira, e Teoria e Prática Cinematográfica, por Guido Araújo, que deveriam ser complementados pelos módulos de Direção, Argumento e Roteiro e de Fotografia e Som.⁷⁷

Além do curso de formação, havia também uma programação aberta composta por exposições aos sábados à noite no Salão Nobre da Reitoria, com uma fala de Walter da Silveira e a distribuição de informativos sobre os filmes projetados. O GEC tornou-se importante no panorama do período, porque muitos dos seus alunos, efetivamente, tornaram-se realizadores inseridos na atividade cinematográfica baiana. Um exemplo disso seria o André Luiz Oliveira, diretor de *Meteorango Kid*.

É importante ressaltar que o ano de 1968 foi um período de mobilizações em diversas partes do mundo, que tinham como uma das características o envolvimento de parcelas da juventude. O momento era também conturbado na Bahia, especialmente na UFBA, período no qual houve diversas manifestações e até mesmo greves estudantis buscando chamar atenção da sociedade para os problemas da universidade.⁷⁸

Assim, com a impetração do AI-5 em dezembro de 1968, as atividades do GEC, assim como de grande parte de núcleos de atividades artísticas e culturais, como se dizia no período, ficaram comprometidas e dentro da universidade instaurou-se um clima de perseguição aos considerados subversivos. Deste modo, o Grupo Experimental teve dificuldades de manter-se, assim como as atividades cineclubistas, que no Brasil de uma maneira geral, foram

⁷⁶ CARVALHO, Maria do Socorro. **Imagens de um tempo em movimento. Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)**. Salvador: Edufba, 1999.

⁷⁷ JORNAL UNIVERSITÁRIO. **Estética e prática do cinema serão programa do Grupo Experimental**. Salvador, fevereiro de 1968. pp. 3. Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Pasta de recortes.

⁷⁸ Sobre as mobilizações estudantis em Salvador, em especial no movimento estudantil da UFBA, ver BRITO. Antonio Mauricio Freitas. **Capítulos de uma história do Movimento Estudantil na UFBA (1964-1969)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2003.

desarticuladas em consequência do novo Ato Institucional. Por isso, segundo Guido Araújo, era necessário mudar de estratégia, e, dentro desta perspectiva estava a mudança do endereço do curso, que saiu da Reitoria para a Escola de Teatro, com o intuito de chamar menos atenção. Há também menção a esta mudança no relatório anual de 1969 do GEC, ressaltando a perda considerável de público com a mudança do local, visto que o espaço destinado para o grupo na Escola de Teatro não era apropriado para as suas atividades.⁷⁹

Entretanto, mesmo com as dificuldades da conjuntura, as atividades cinematográficas soteropolitanas não cessaram. Em 1971, ocorre no Cine Bahia a retrospectiva dos 10 anos do cinema baiano de longa metragem, que buscava homenagear a produção do Ciclo Baiano de Cinema, através dos 10 anos de lançamento da “Grande Feira”, de Roberto Pires, “que foi realmente o primeiro grande filme baiano com grande êxito”.⁸⁰

Com o ocaso da Escola Baiana, registra-se a produção do “udigrudi”⁸¹ representada por *Meteorango Kid, um herói intergalático* (1969), de André Luiz Oliveira, *Caveira, my friend* (1969/70), de Álvaro Guimarães, *Akpalô* (1971) de José Frazão, e *Anjo Negro* (1972), de José Umberto.⁸² Essa breve movimentação cinematográfica pode ser inserida no espectro do já rapidamente citado Cinema Marginal, uma resposta crítica de “um pessoal jovem, disposto ‘a fazer cinema’ (...) e como bons enteados rebeldes, de ruptura com a linguagem europeia e elitista do Cinema Novo”.⁸³

Portadores de uma linguagem desestruturada, servindo como vetor de questionamento da ordem tanto da direita, quanto dos sectarismos das esquerdas, colidindo assim, tanto com a censura ditatorial, como com as bases políticas cinemanovistas.⁸⁴ No caso baiano, as experimentações do “udigrudi” reverberaram na intensa produção de curtas metragens, que ocorre durante a década de 1970, especialmente no que diz respeito às atividades superoitistas, essenciais para entender a dinâmica da Jornada.

⁷⁹ GRUPO EXPERIMENTAL DE CINEMA. **Relatório das atividades do GEC**. 29 de dezembro de 1969. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1979.

⁸⁰ Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007.

⁸¹ Corruptela de *underground*, cunhada por Glauber Rocha, que com tom depreciativo criticava a produção alternativa, que segundo seus detratores, tentava copiar inapropriadamente a estética do cinema *underground* norte-americano.

⁸² 3 Histórias da Bahia. In *Novíssima Onda Baiana*. Disponível em: http://www.abcvbahia.com.br/novaonda/08_3historias9c.htm. Acesso em 09/12/2007.

⁸³ ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2006. p.27.

⁸⁴ LEITE, Sidney Moreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo. 2005. p. 105 e RAMOS, José Mário Ortiz Ramos. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In. **História do Cinema Brasileiro**. (org) Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 402.

Em 1971, Antonio Carlos Magalhães assume o governo do estado, e sua gestão tem como principal característica a vinculação da cultura com o turismo, numa perspectiva em que a cultura aparece como produto a ser vendido, sendo a atividade turística localizada como prioridade no setor produtivo. Seu programa para a cultura é sucinto:

Este programa imprimirá às atividades artísticas e culturais função didática mediante o estímulo, difusão e promoção dos recursos disponíveis. Tais atividades serão dinamizadas por intermédio de 3 itens específicos:

Desenvolvimento das Artes;

Difusão Cultural;

Preservação do Patrimônio Cultural. (Programa de Governo, 1971, p. 281)⁸⁵

A última instituição cultural baiana criada durante a ditadura foi a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBa), instituída pela Lei Estadual nº 3.095, de 26 de dezembro de 1972, e responsável pelos cuidados com o patrimônio cultural. Entretanto, a FCEBa só funcionou efetivamente a partir de 1974, com a aprovação do seu primeiro estatuto, no qual constavam as como atribuições “preservar o acervo cultural constituído; promover a dinamização e criação da cultura; difundir e possibilitar a participação da comunidade no processo de produção cultural”. Estruturalmente era formada pela Diretoria Executiva e o Conselho Deliberativo, posteriormente foram incorporados as bibliotecas, os museus e o Teatro Castro Alves.⁸⁶

Roberto Santos governou a Bahia entre os anos de 1975 e 1978, e suas Diretrizes para a Ação Governamental colocam diretrizes culturais que estavam bastante próximas daquelas colocadas pela PNC do governo Geisel, enfatizando o papel “mediador” do Estado em relação à cultura e destacando suas potencialidades enquanto produto a ser consumido pela indústria cultural.

O Estado, como patrocinador da cultura, como gerador e mantenedor de dispositivos sociais que a estimulem, deve ser, agente capaz de estabelecer prioridades, de definir metas, e oferecer oportunidades de criação e fruição cultural. Incentivando e promovendo o “grupo criador”, gerando recursos humanos na área da cultura, estar-se-á contribuindo para o crescimento do “grupo consumidor” e, conseqüente, desenvolvendo os padrões culturais da

⁸⁵ UCHÔA, Sara. **Políticas Culturais na Bahia (1964-1987)**. <http://www.cultufba/arquivos>. Acesso 09/11/2008.p.9

⁸⁶ Op. cit. p. 10

comunidade e abrindo caminho, a longo prazo, para o surgimento de uma “indústria cultural. (Diretrizes para a Ação Governamental, 1975)⁸⁷

É possível perceber no transcorrer da narrativa, que as tristes tradições a que nos referimos anteriormente através de Rubim, do mesmo modo se fizeram presentes nas trajetórias das políticas públicas de cultura na Bahia, pois as iniciativas culturais baianas também conviveram com uma grande trajetória de ausência do interesse dos governos, instabilidade e descontinuidade nas políticas apresentadas sazonalmente e também com o autoritarismo dos governos e suas diretrizes, que focando os interesses da incipiente política cultural baiana no patrimônio material, mais facilmente “vendável” quando vinculado às necessidades de um mercado consumidor de turismo que se formaria na Bahia, especialmente em Salvador, a partir da década de 1970.

No caso do cinema, é visível a falta de interesse dos gestores em abrir espaço para a atividade cinematográfica, embora diversas vezes os realizadores baianos e brasileiros tenham se manifestado e cobrado algum tipo de intervenção, como foi possível encontrar na documentação da Jornada e nos jornais, quando, por exemplo, João Batista de Andrade cobrou do governador Roberto Santos a implantação do Pólo Cinematográfico da Bahia e como resposta, a Fundação Cultural do Estado afirmou não saber da existência da Jornada de Cinema da Bahia que no momento, completava sua sétima edição. O evento reunia anualmente realizadores que entre as diversas atividades que compunham a Jornada, utilizavam o seu espaço para discutir, debater e gerar propostas de intervenção junto ao governo federal em relação às políticas públicas para incentivo da atividade cinematográfica, bem como a construção de trajetórias e caminhos alternativos para difusão da produção curtametragista, via federações cineclubistas, etc.⁸⁸

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ A TARDE. *Cineasta não entende a falta de apoio à Jornada*. Salvador, 14 de setembro de 1977, pg.2. Biblioteca Central do Estado da Bahia. Setor Hemeroteca. Março Jornal A TARDE Setembro de 1977 e JORNAL DA JORNADA. A independência da Jornada e a má vontade do Estado. Salvador, setembro de 1978, pg.15. **Setor de Cinema – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia**. Pasta VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1978.

3.CAPÍTULO II – “Da Baiana a Paulo Emílio Sales Gomes”: Jornadas e suas singularidades.

3.1 - O curta-metragem e sua importância no panorama do cinema nacional:

Ressaltando a ausência de produções acadêmicas sobre a produção curtametragista brasileira, Denise Tavares da Silva inicia a sua dissertação com a pergunta de François Porciele sobre a utilidade/necessidade do curta-metragem, e constrói seu texto através da história do cinema brasileiro, constituindo uma trajetória da produção curtametragista, que segue construindo respostas historicamente às dificuldades concernentes à atividade cinematográfica brasileira, constituindo uma produção variada, esparsa, mas ainda assim, constante.⁸⁹

Pode-se dizer que foi o curta-metragem que garantiu a continuidade do cinema brasileiro tanto nos tempos conturbados da ditadura quanto no período entre os estertores finais da Embrafilme e a dita “Retomada”. Durante os anos 1970, foi através dos curtas, que muitos cineastas driblaram a censura, tendo seus filmes exibidos em clubes de cinema, nas casas dos próprios realizadores, diretórios e centros acadêmicos, além de festivais de cinema.

O filme curto “sofre” de uma definição um tanto difusa, na duração, processos de produção e uma diversidade significativa nos gêneros, ampliando bastante as suas possibilidades de classificação; são encontrados filmes documentais, ficcionais, experimentais, cinejornais, e de propaganda, por exemplo, o que permite aos pesquisadores a construção de um vasto panorama do cinema brasileiro, a partir da produção curtametragista Segundo a pesquisa realizada pelo Idart em 1977, os três primeiros gêneros podem ser enquadrados numa categoria mais ampla, chamada de “filme cultural”, definidos pela Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) como, “aqueles filmes que não contenham mensagem publicitária ou de propaganda institucional, direta ou indiretamente e aqueles que não tenham recebido qualquer forma de patrocínio”.⁹⁰ Além disso, o curta é tido por muitos como locus de aprendizagem, de experimentações formais e reinvenções estéticas e já foi visto também como instrumento privilegiado de conscientização das “massas” e como instrumento de resgate da memória e cultura nacionais.

⁸⁹ SILVA, Denise Tavares da. **Vida longa ao curta**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas. São Paulo, 1999.p. 7.

⁹⁰ Op cit p. 23.

É necessário ressaltar que além dessas atribuições, ou ao lado delas, entendemos que o curta-metragem em seus diversos gêneros gestou uma narratividade própria com diversos cineastas que permaneceram curta-metragistas a despeito da sua experiência enquanto realizadores, o que matiza a compreensão do curta como um rito de aprendizagem e passagem para o longa-metragem.

No tocante a duração dos filmes, houve uma variação significativa de acordo com cada legislação aplicada ou dos regulamentos dos eventos cinematográficos. Para o INC, no início dos anos 1970, os curtas teriam duração máxima de vinte minutos. Algumas legislações determinaram que para exibição na cota de obrigatoriedade os filmes curtos deveriam durar entre 10 e 15 minutos. Atualmente, para a Cinemateca Brasileira o filme curto tem até 59 minutos, inserindo na seara dos curtas-metragens o que anteriormente se conhecia como média-metragem. Para a Ancine (Agência Nacional de Cinema e Audiovisual), por sua vez, o curta tem até 15 minutos.⁹¹

Contudo, no nosso caso, apesar das determinações sobre a duração máxima dos filmes só aparecerem nos regulamentos a partir da VI Jornada Brasileira, em 1975, inferimos, através dos programas das Jornadas um consenso entre os realizadores e a organização do certame em que os curtas-metragens eram filmes com duração compreendida entre um e trinta minutos. Assim, respeitando as contingências colocadas pela documentação pesquisada, assumimos esse tempo de projeção, como caracterizador básico do curta-metragem para o estudo das Jornadas. Em que pese à diversidade de definições para o que seria “gênero cinematográfico”, aqui também seguimos as indicações da documentação, aqui sim, explicitadas nos regulamentos, detendo-nos nos seguintes gêneros: documentário, experimental, ficção e animação.

Até meados dos anos 1960, ao se falar em produção curtametragista no Brasil criava-se uma associação imediata com o documentário, que foi segundo Silva até os anos 1970, o gênero dominante, mesmo registrando-se uma diversificação progressiva que se firmaria na década seguinte. Neste primeiro período indicado, o documentário figurou tanto nas fileiras governamentais através dos filmes de caráter pedagógico, especialmente do INCE, nos cinejornais, que poderiam ser financiados pelo Estado ou realizados por particulares, quanto na produção dos daqueles artistas que entendiam o cinema (e as artes em geral) como missão – ou seja, aqueles realizadores que acreditavam no potencial mobilizador e revolucionário da arte, como foi visto no capítulo anterior. Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e Imagens*

⁹¹ Cinemateca Brasileira. [http:// www.cinemateca.com.br](http://www.cinemateca.com.br). Acesso 03/01/2009.

do Povo, refletiu sobre esse segundo posicionamento através do “modelo sociológico”, que teria sido gestado justamente pela necessidade de politização das artes através das preocupações com as questões sociais, que pipocaram no Brasil durante os anos 1950 – 1964. Nesse período, a linguagem cinematográfica buscava, segundo o autor, se legitimar através de uma abordagem que se aproximaria das análises científicas propostas pela Sociologia do período.

Mesmo concentrando suas análises nos filmes de curtas-metragens documentais, ele elegeu como filme basilar para sua reflexão sobre o “modelo sociológico”, *Viramundo*, de Geraldo Sarno, longa-metragem bastante influente na concepção e metodologia de trabalho dos curtas elencados por Bernardet. Entre algumas das principais características presentes no filme, estaria a adequação do real ao aparelho conceitual utilizado pelo cineasta, ou seja, buscaram-se características comuns aos personagens apresentados, de modo que a relação entre as experiências particulares e o contexto geral se confirmasse, e

as pessoas anônimas, dos operários servem de matéria-prima para a construção dos tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta, que com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com quem ele se encontrou na primeira fase. O *tipo sociológico*, uma abstração é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático*”.⁹²

Assim, para Bernardet, estaria impressa no filme a concepção do seu realizador, através das suas idéias apresentadas com bastante força e coesão, dando ao filme o status de expressão da realidade, e não de representação. Entretanto, retomando e aprofundando as diretrizes já apontadas por ele no artigo *A voz do outro*, presente na coleção *Anos 70: Cinema*, ele deu conta de uma transformação significativa nos rumos da produção curtametragista na esfera documental – o questionamento relativo a possibilidade de apreensão da realidade, a capacidade de representação das classes subalternas pelas classes médias, que de fato tinham acesso a atividade cinematográfica, assim

sob a influência da evolução política posterior ao golpe de 64, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as

⁹² BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Brasiliense: SP. 1985. p.19

esquerdas, do aparecimento das ‘minorias’ que colocaram a questão do outro, da evolução do Cinema Novo e da perda da sua hegemonia ideológica e estética, das suas preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e a metalinguagem, este cinema documentário sofreu uma crise intensa, profundamente criadora e vital. O modelo sociológico, cujo apogeu situa-se por volta de 1964-1965, foi questionado e destronado e, várias tendências ideológicas e estéticas despontaram.⁹³

De acordo com a análise proposta por Silva no que tange na importância e diversidade da produção curtametragista brasileira, e das reflexões encetadas por Bernardet, no sentido das transformações ocorridas nos modos de fazer e compreender o cinema de curta-metragem entendemos as Jornadas como um espaço importante neste momento, pois nas atividades que as compunham eram possíveis os encontros, debates, tensões e proposições tanto entre as diversas tendências que emergiam no cinema curto documental, quanto dos outros gêneros, espalhados pelas três bitolas: 35mm, 16 mm e Super-8, além de ser um importante fórum para as discussões sobre política cinematográfica e rearticulação do movimento cineclubista.

3.2 - Jornadas e as singularidades:

Uma das questões que moveram o desenvolvimento dessa pesquisa foi tentar compreender como se deu o surgimento de um evento de cinema na Salvador dos anos 1970. Nesse sentido notamos que havia uma movimentação cinematográfica que circulava em torno do Clube de Cinema da Bahia e do Grupo Experimental de Cinema, que eram, como já vimos os espaços formadores para aquelas pessoas interessadas em cinema. As duas iniciativas contavam com a presença de Walter da Silveira e Guido Araújo, que nessa conjuntura poderiam ser considerados os principais fomentadores das atividades relacionadas a prática cinematográfica em Salvador, nos fins dos anos 60 e princípios dos anos 70.

Segundo a narrativa de Guido Araújo, através da qual conseguimos mapear as diversas influências que contribuíram para o surgimento da Jornada, a já anteriormente citada retrospectiva dos dez anos do cinema baiano teve como uma das suas principais conseqüências reunir diretores, produtores e demais interessados em cinema, numa

⁹³ Op cit. p. 8

perspectiva de rearticulação, que foi repetida na mostra dos 10 anos do Festival de Oberhausen, que ocorreu no Cine Rio Vermelho, em 1971.⁹⁴ Essa mostra foi trazida para Salvador através de uma associação entre o Clube de Cinema da Bahia, o Instituto Goethe e a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Para Guido Araújo, é dessa experiência de mostras e retrospectivas que surge a idéia de montar a Jornada, para movimentar a cena cinematográfica baiana com um espaço que estimulasse a produção e o debate sobre cinema baiano e brasileiro.⁹⁵

Assim, num estado onde a produção de longas metragens estava praticamente paralisada – devido às dificuldades de criação/inserção de um mercado cinematográfico baiano, que ocasionaram o êxodo de diversos realizadores para o Sudeste, aumentadas ainda pela ascensão da ditadura –, o caminho que parecia “menos difícil” para rearticular a continuidade da produção, era o do curta-metragem, pois exigia menos investimentos e possibilitava o exercício de criatividade do seu autor.⁹⁶

Então quando eu fui pra fazer a jornada, já foi com esse propósito é, em primeiro lugar, em termos de Bahia, e mesmo fora da Bahia, naquele momento, a possibilidade de fazer alguma coisa mais viável em cinema – e com seriedade, porque em termo de longa-metragem, além das amplas dificuldades cultivadas pela ditadura... É, quer dizer, não havia chance de fazer nada (...)

Não tinha mercado, o apoio que o governo dava não era para esse tipo de filme, e no mais quem quisesse fazer um filme mais sério estava sempre ameaçado pela censura essa coisa toda. Então isso foi fundamentalmente ... bom, também não deixa de ter tido a influência, mesmo que indireta o fato do Festival de Oberhausen. Porque eu não nego, o primeiro festival que de uma maneira ou outra exerceu uma influência sobre a Jornada e com a qual a Jornada teve uma ligação mais profunda, foi o Festival de Oberhausen, que era um festival de curta metragem. Então todos esses fatores influenciaram.⁹⁷

O Festival de Oberhausen é uma mostra de filmes de curta metragem que acontece na Alemanha desde 1954 e ficou conhecido como um dos principais festivais de vanguarda do

⁹⁴ Ver capítulo I, página 32.

⁹⁵ Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007. Ver também Regulamento da I Jornada Baiana de Curta Metragem (13 a 16 de janeiro de 1972). Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1972 e **A palavra do organizador**. Jornal da Bahia, 07 de janeiro de 1972 caderno 2 Estudantil p.13. Biblioteca Central do Estado da Bahia. Setor Hemeroteca. Maço Jornal da Bahia Janeiro de 1972.

⁹⁶ Entre estes figuravam Glauber Rocha, Roberto Pires e Olney São Paulo.

⁹⁷ Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007.

mundo, sempre aberto para inovações estéticas, temáticas e de linguagem, sendo inclusive o espaço onde os participantes do novo cinema alemão surgiram. É dele que emerge o manifesto “Abaixo o Cinema do Papai”, lançado em 28 de fevereiro de 1962 que dá origem ao Novo Cinema Alemão, que é uma tentativa de ruptura com a tradição do cinema alemão instituída no período nazista, que ainda existia sub-repticiamente na cinematografia alemã da década de 1950. Este novo cinema tem como expoentes Fassbinder, Herzog, Kluge, entre outros, que tiveram suas obras exibidas em Salvador através das parcerias entre o Festival de Oberhausen, ICBA e Jornada de Cinema.⁹⁸

O Festival aparece em diversos momentos da fala de Guido como inspirador do formato das Jornadas, especialmente no tocante a preferência pelo formato curto, cabível dentro da realidade da atividade cinematográfica baiana.

A Jornada de Cinema da Bahia consistia inicialmente, segundo seus organizadores num evento em que ocorriam diversas atividades relacionadas com a prática cinematográfica no Brasil e na Bahia e suas diversas implicações culturais, sociais e políticas, especialmente ligadas à produção do curta-metragem. Como é possível apreender do capítulo anterior, as Jornadas faziam parte de um esforço de criação e manutenção das atividades cinematográficas na Bahia e no Brasil, esforço este evidenciado por Ismail Xavier, em seu livro *Cinema brasileiro moderno*.

Enquanto a década de 1960 constituiu - se como um momento de rupturas e transformações no cinema brasileiro de modo geral, a década de 1970 inaugurou um momento de tentativa de continuidade, de garantia da existência da produção cinematográfica, a partir do acionamento de um “princípio de continuidade” que tentou reconhecer pontos positivos, mas sem perder a perspectiva da crítica, vide o ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, escrito por Paulo Emílio Sales Gomes.⁹⁹ Este texto procurou dar conta da trajetória do cinema brasileiro, assinalando seus principais momentos, com suas marchas e contramarchas, numa perspectiva que associou a condição do cinema brasileiro à condição econômica e social do país.

E embora essas discussões propostas por Gomes e Xavier, detenham-se prioritariamente no cinema de longa-metragem, creio que ainda assim as Jornadas podem ser compreendidas como parte desse esforço, pois, através delas, o cinema baiano gestou novas iniciativas de produção, especialmente através de uma nova geração que se iniciou na prática

⁹⁸ As informações sobre Oberhausen nos foram gentilmente cedidas através de uma entrevista com Maria Laura Bezerra, que é Mestre em Literatura e Ciência da Mídia pela Universidade de Tréveris, Alemanha, e teve com objeto da pesquisa o cinema alemão.

⁹⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2ª edição. RJ: Paz e Terra. 2002

cinematográfica, a partir das suas atividades e o cinema brasileiro de um modo mais geral encontrou espaço para as discussões organizacionais e políticas, de modo menos exposto à ação da censura.¹⁰⁰ Neste capítulo buscamos construir um mapeamento das atividades das Jornadas de Cinema da Bahia. Através dele, esforçamo-nos para entender como o evento se organizou durante os sete anos que compõem o nosso recorte, seguindo suas ambições iniciais e seus desdobramentos.

De modo geral, atividades propostas pela organização do evento consistiam num bloco freqüente anualmente, de modo que é possível acompanhar sua ocorrência pelos seus regulamentos e programas. Elas consistiam basicamente na mostra competitiva em que eram exibidos os filmes selecionados para concorrer à premiação; debates que ocorriam após a exibição dos filmes; mostras paralelas, que poderiam ter diversos motes, geralmente homenageando algum realizador ou seguindo temáticas específicas; seminários e simpósios objetivando discutir a “problemática do curta-metragem” em seus diversos matizes e acepções.

3.2.1 - I Jornada Baiana de Curta-Metragem (13 a 16 de janeiro de 1972):

A primeira Jornada Baiana surgiu em Salvador, como já foi visto, quando a produção cinematográfica na Bahia passava por um momento de estagnação, e se propunha a “incentivar entre a juventude baiana a comunicação artística através da imagem cinematográfica e contribuir para que se abram melhores perspectivas para o curta-metragem na Bahia e no Brasil”.¹⁰¹ Para isto, a programação foi pensada de modo a tocar em pontos considerados essenciais para o desenvolvimento do cinema, especialmente de curta-metragem. Assim, a I Jornada foi composta pela Mostra Competitiva, restrita a filmes baianos, devido às dificuldades de orçamento; Mostra Informativa que contou com filmes de diversos estados e temáticas variadas e também o Simpósio sobre o Curta-Metragem, composto por quatro diretrizes centrais; “Situação do Curta-metragem no Brasil e sua situação

¹⁰⁰ No caso do estímulo a produção, pode-se dizer também que as Jornadas foram importantes para outros estados, como por exemplo, Pernambuco, que tem durante os anos 1970 uma significativa produção em Super-8, que também é destinada para a exibição nas Jornadas Baianas, que tinham divulgação expressiva entre os realizadores pernambucanos do período. Cf. FIGUERÔA, Alexandre. **O cinema super-8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Governo do Estado de Pernambuco/ Secretaria de Educação, Cultura e Esportes/ FUNDARPE/ Cia Editora de Pernambuco. Recife, 1994.

¹⁰¹ Regulamento da I Jornada Baiana de Curta Metragem. (13 a 16 de janeiro de 1972). Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1972.

com o INC”, “Perspectivas de profissionalização do super-8”, “O impasse do curta-metragem na Bahia” e “O mercado de TV para o curta-metragem”.¹⁰²

A instituição promotora do evento foi o GEC (Grupo Experimental de Cinema), através da Coordenação de Extensão da UFBA, tendo como diretor, Valentin Calderón e como coordenador o cineasta e também coordenador do GEC, Guido Araújo. Os espaços ocupados pela I Jornada foram a Biblioteca Central do Estado, nos Barris, a Reitoria da UFBA e o ICBA.

Através do Regulamento da I Jornada Baiana de Curta-Metragem foi possível obter indícios de quais eram as possibilidades de criação cinematográfica naquele período. De início, o que nos chama atenção é que o evento centrou suas atenções no cinema de curta-metragem, especialmente nas bitolas de 16 mm e super-8¹⁰³. A escolha pela forma curta advém da percepção de que seria mais fácil fomentar a produção, visto que com a menor duração do filme, e usando bitolas consideradas amadoras, o custo de realização seria mais baixo - e justamente por isso seria o tipo de produção cinematográfica que teria potencial para atrair os jovens e abrir possibilidades de experimentações estéticas e de conteúdo.¹⁰⁴ Esta postura não era exatamente inovadora, pois pode ser interpretada como uma continuidade da proposta do GEC, que desde a sua criação, propunha laboratórios de prática cinematográfica em 16 mm.¹⁰⁵

Assim, para a mostra competitiva, aberta para filmes em 16mm e super-8, houve a inscrição de oito¹⁰⁶ filmes em 16 mm, que segundo o júri foram premiados sem “ ‘levar em conta o caráter classificatório da competição’ e ‘objetivando incentivar os realizadores e levando em conta as dificuldades materiais e técnicas que tiveram para realizar seus filmes,

¹⁰² ARAÚJO, Guido. **Jornada em tempo presente**. Tribuna da Bahia. Salvador, 12 de janeiro de 1972. Cinema. p.13. Biblioteca Central do Estado da Bahia. Setor Hemeroteca. Maço Tribuna da Bahia Janeiro de 1972.

¹⁰³ Chama-se de bitola a largura da tira da película. Cf SALLES, Filipe. **Princípios de cinematografia parte 2: bitolas e formatos**. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br>. Acesso em 12/12/2007. A bitola de 16 mm foi criada na década de 1920, como opção mais barata que a 35 mm, para o uso de cineastas amadores. A bitola super-8, foi criada na década de 1960, a partir de modificações implementadas na 8 mm, que já era por sua vez, uma alternativa mais em conta que a 16mm. Cf. SALLES, Filipe. **Breve história do super-8**. Disponível em <http://mnemocine.com.br>. Acesso em 12/12/2007.

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007

¹⁰⁵ JORNAL UNIVERSITÁRIO. **Estética e prática do cinema serão programa do Grupo Experimental**. Salvador, fevereiro de 1968. pp. 3. Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Pasta de recortes.

¹⁰⁶ Entretanto, outras fontes nos apontam ao invés de oito filmes concorrentes, sete ou até mesmo seis. Cf. TRIBUNA DA BAHIA. **Sete curtas disputam quatro prêmios**. Ano III.nº 668. Salvador, 08 de janeiro de 1972. 2º caderno, p.1. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço Tribuna da Bahia Janeiro de 1972 e TAVARES, Bráulio. **O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico. 1978. p. 9. No caso de Tavares, o suposto número de filmes inscritos coincide com os premiados, provavelmente, algum equívoco na revisão.

decidiu dar a premiação por ordem alfabética’.”¹⁰⁷ Ou seja, reconhecendo as dificuldades de realização dos filmes, o júri, seguindo a diretriz do estímulo à produção, com a premiação em sua maior parte em material que proporcionaria o ganhador nova oportunidade de criação, tais como câmera super-8, fotômetro, película virgem, entre outros.¹⁰⁸

Por sua vez, a Mostra Informativa foi formada por onze filmes em 35mm e 5 filmes em 16 mm. Os filmes em grande parte tratavam de temáticas nordestinas, mas não exclusivamente baianas, além de dois filmes relativos à vivência universitária. A finalidade dessa mostra era servir de panorama da produção de curta-metragem nacional, atualizando os participantes da Jornada Baiana no sentido das produções cinematográficas brasileiras.

O Simpósio sobre o Curta-Metragem foi um momento para que os cineastas conseguissem sistematizar suas críticas, necessidades e sugestões de resoluções de modo a constituir um documento chamado “Resoluções do Simpósio da I JBCM”.¹⁰⁹ Neste, os cineastas apontaram para questões tais como a aproximação dos canais de televisão da produção de curta-metragem nacional, gerando um impulso para a produção de novos filmes, devido ao aumento da possibilidade de exibição; houve o chamamento para a importância da criação de uma entidade que representasse os produtores e diretores curta-metragistas em âmbito nacional. Além disso, resolveu-se pressionar o governo federal através do INC para aperfeiçoamento da legislação de proteção ao curta-metragem e também o governo da Bahia, para que a lei estadual nº2797, de 27 de maio de 1970, entrasse em vigor, auxiliando na produção de curtas na Bahia.

Há também críticas aos exibidores, que se recusavam a exibir curtas, e continuavam a exibir “jornais de tela”, considerados pelos participantes do Simpósio como obsoletos e diminuidores das oportunidades de visibilidade para os curtas. Parabenizam a UFBA pelo apoio à atividade, e ressaltaram a importância do estímulo ao Curso de Cinema (GEC), que necessitava de equipamentos em super-8 para a produção de filmes dos alunos. Enfim, a I Jornada Baiana de Curta-Metragem foi considerada bem sucedida no seu principal propósito que consistia em estimular a atividade cinematográfica, não só na Bahia, mas trazendo cineastas de outros estados também.

¹⁰⁷ TAVARES, Bráulio. **O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico. 1978. p. 9

¹⁰⁸ TRIBUNA DA BAHIA. **Sete curtas disputam quatro prêmios**. Ano III.nº 668. Salvador, 08 de janeiro de 1972. 2º caderno, p.1. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço Tribuna da Bahia Janeiro de 1972.

¹⁰⁹ JORNADA BAIANA DE CURTA-METRAGEM. **Resoluções do Simpósio da I JBCM**. Salvador, 16 de janeiro de 1972. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1972

3.2.2 - II Jornada Nordestina de Curta-Metragem (09 a 13 de setembro de 1973):

A II Jornada foi preparada de modo a aprofundar e ampliar as discussões colocadas no ano anterior. Isto significou reiterar a identidade das Jornadas enquanto um espaço de trabalho, através da “ausência total do mundanismo tradicional dos festivais, abertura para todas as experiências cinematográficas e um acentuado clima de trabalho”.¹¹⁰ O “mundanismo” seria o clima dos festivais de cinema mais badalados, aos quais os artistas e realizadores freqüentam com o intuito de alavancar suas carreiras através da exposição na mídia. Este tom crítico da organização, explícito desde o programa da II Jornada, provavelmente objetivava demarcar a diferença entre as atividades desenvolvidas na Jornada, com um caráter de debate e construção de propostas em relação aos problemas do cinema brasileiro e baiano.

A II Jornada saiu do mês de janeiro, para setembro, período do ano em que as férias ainda não chegaram e tampouco há concentração de festas, permitindo assim, que o evento pudesse ser realizado com mais tranquilidade do que durante o primeiro mês do ano que é um mês de férias e “festas de largo” em Salvador.¹¹¹ Esta preocupação com o período da Jornada fazia sentido, porque neste ano ela aumentaria de tamanho e ambições. De um evento cinematográfico baiano, (mesmo registrando a presença de participantes de outros estados) com poucos filmes em concurso, passou-se a uma Jornada de temática nordestina, mas de amplitude nacional, com mostras competitivas não só de super-8 e 16 mm, como também de 35 mm - significando um envolvimento maior de cineastas profissionais - o que legitimava a Jornada nacionalmente enquanto um espaço de aglutinação de pessoas interessadas em discutir, propor e buscar implementação de medidas de fortalecimento do cinema brasileiro, especialmente de curta-metragem.¹¹²

Entendemos que a Jornada configurou-se enquanto um fórum privilegiado de discussão sobre o cinema brasileiro, em virtude do momento de repressão sofrido pelas atividades culturais por conta da ditadura militar, especialmente após o AI-5. Como grande parte das suas atividades eram realizadas no ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha), que tinha uma suposta imunidade diplomática, era possível que os debates e exposições fossem

¹¹⁰ II JORNADA NORDESTINA DE CURTA-METRAGEM. **Programa**. Salvador: ABC Gráfica Offset, 1973 p.1.

¹¹¹ Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007.

¹¹² Regulamento da II Jornada Nordestina de Curta Metragem (09 a 13 de setembro de 1973). Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1973

realizados num clima de relativa liberdade, visto que ocasionalmente existiam censores “à paisana” assistido as atividades. Entretanto, a entrada ostensiva da repressão só poderia ser efetuada com autorização da direção do instituto.¹¹³

A importância das discussões se materializava através do “Simpósio sobre o Mercado do Filme de Curta-Metragem”, que neste ano gerou resoluções que foram consideradas de grande importância para o posicionamento e organização das pessoas envolvidas com as atividades cinematográficas, tais como a fundação da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), a rearticulação do movimento cineclubista, a proposta de formação de um mercado paralelo para a exibição de curtas-metragens e o estímulo à produção em super-8.

O Simpósio desenvolveu-se a partir de três temáticas: mercado paralelo, a estruturação nacional do movimento cineclubista e o filme super-8. No desenrolar dos trabalhos, foram instituídas três comissões que ao final divulgaram documentos relativos à suas discussões, com sugestões e indicações. Dentre elas, sugeriu-se a criação de um mercado paralelo de articulação nacional, responsável pela exibição de filmes brasileiros produzidos na bitola de 16 mm, envolvendo os cineclubes e cinemas de arte. Para isto, a reestruturação do movimento cineclubista, que havia sido desarticulado pela ditadura se fazia necessária, pois os cineclubes seriam os principais canais de difusão, tentando assim resolver o descompasso entre produção e distribuição¹¹⁴.

A comissão responsável por discutir a bitola super-8, reiterou a necessidade de uma melhora técnica na realização dos filmes, para que as experimentações estéticas e de linguagem pudessem ser realizadas de modo atraente para o público assistente. Houve também sugestões a respeito das possibilidades de divulgação do cinema para além das salas tradicionais, o que seria mais viável através esta bitola, pois não tinha inserção no mercado exibidor¹¹⁵. Por fim, a comissão responsável pela legislação do curta-metragem gerou a ABD, que seria a instituição responsável por congrega e defender os interesses dos profissionais ligados à produção de documentários, curtas e médias-metragens, “servirá como centro polarizador de energia criadora de um dos mais importantes setores da cinematografia brasileira, e atuará sempre em nome e a favor de um cinema como veículo cultural”¹¹⁶. A sede

¹¹³ Segundo a entrevista concedida por Guido Araújo, no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007, o ICBA não tinha de fato imunidade diplomática, porque é um órgão civil, independente do governo alemão, com estatutos e conselhos deliberativos próprios. Entretanto, a repressão baiana, entendia o Goethe como um espaço da diplomacia alemã, e por isto, tinha cuidado ao lidar com as atividades que eram abrigadas pelo Instituto.

¹¹⁴ TRIBUNA DA BAHIA. **A contribuição da Jornada**. Salvador, 12 de setembro de 1973.p. 11

¹¹⁵ JORNAL DA BAHIA. **Super-8: resultado depende de quem usa**. Salvador, 04 de setembro de 1973. p 2

¹¹⁶ TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico. 1978.p.19

organizacional da associação seria no Rio de Janeiro, por conta da necessidade da aproximação dos centros de influência, que em termos geográficos estavam no sudeste.

Houve na programação da II Jornada, as mostras informativas, que foram cinco. A “Seleção dos Premiados do Festival Nacional do Curta-Metragem - 73”; a “Mostra do Filme Amazonense”; a “Mostra Oberhausen 71-73” que exibiu os quarenta filmes premiados naquele festival¹¹⁷. A “Retrospectiva Thomaz Farkas”, que objetivou homenagear, através da exibição dos seus filmes, um dos principais cineastas e fotógrafos do cinema brasileiro, produtor da chamada Caravana Farkas, que documentou o interior do nordeste brasileiro entre as 1964-69, contribuindo com a renovação na linguagem e estética do documentário brasileiro.¹¹⁸

Houve também a “Mostra Informativa Nacional Super-8”, que fez um panorama da produção em super-8 brasileira, e que foi organizada de modo a fazer interface com o “Seminário Super-8”, ministrado por Jorge Bodansky, cineasta paulista com experiência em curtas e longas-metragens, que com aulas teóricas e práticas, buscou exercitar o uso do super-8 de modo que, mesmo mais usada por cineastas amadores/iniciantes, os filmes obtivessem qualidade estética e de linguagem.

As atividades da II Jornada aconteceram em grande parte no ICBA, graças a parceria firmada entre a direção do Instituto com a organização da Jornada e no Cine Rio Vermelho, onde foram exibidas as programações em 35 mm.

3.2.3 - III Jornada Brasileira de Curta- Metragem (09 a 14 de setembro de 1974)

Em termos organizacionais a III Jornada trouxe poucas transformações. Houve uma mudança na denominação do evento, em consequência da qual o adjetivo “Nordestina” de seu título foi substituída pelo “Brasileira”, atualizando o nome do evento com a realidade vivenciada, pois desde a jornada anterior, a abrangência do evento era nacional. Nesse sentido, a finalidade foi ampliada, passando a ser constituída por três tópicos, através da

¹¹⁷ “O Festival de Oberhausen é uma mostra de filmes de curta metragem que acontece na Alemanha desde 1954 e ficou conhecido como um dos principais festivais de vanguarda do mundo, sempre aberto para inovações estéticas, temáticas e de linguagem, sendo inclusive o espaço onde os participantes do novo cinema alemão surgiram.” Cf. MELO, Izabel de Fátima Cruz. **História, Cinema e Práticas Sociais: Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)**. Monografia da Especialização em História da Bahia. Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, Bahia. 2008.

¹¹⁸ Para aprofundamento nas discussões relativas à produção de Thomaz Farkas, Cf. LUCAS, Meize Lucena. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. Revista Olho da História. Salvador, ano 12. nº 9, dezembro 2006 e RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. 2007

temática “o homem no seu meio ambiente”¹¹⁹. Na leitura do regulamento, é possível sentir a influência das decisões tomadas no Simpósio anterior, tais como a chamada mais específica aos documentaristas e a perspectiva de cooperação entre os cineclubes e cineastas. Mantêm-se a divisão da mostra competitiva por bitolas com premiação específica, mas não mais a seleção prévia dos filmes, ou seja, todos os filmes inscritos puderam participar do concurso, desde que recebessem a aprovação da censura.¹²⁰

A programação permanece com a mostra competitiva, e as mostras informativas, que foram sobre cinema documental e uma retrospectiva sobre o “Cinema Primitivo Nordestino”. Além delas, ocorreu uma exposição “A História do Cinema Brasileiro através do Cartaz”. O Simpósio sobre o curta-metragem passou à responsabilidade da ABD, mas continuou com as temáticas relativas ao curta com suas legislações, inserção no mercado e na televisão, além da discussão relativa aos métodos de documentação cinematográfica, que reuniu críticos, cineastas e pesquisadores num esforço de criação e manutenção da história do cinema brasileiro.

Esta atividade pode ser vista como uma continuidade das discussões colocadas pela reunião preparatória para o III Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, que aconteceu no ano anterior. Esta percepção também é possível no que diz respeito ao Encontro da Federação Norte e Nordeste de Cineclubes, visto que as reuniões do simpósio da Jornada de 73 evidenciaram a necessidade da articulação e organização dos cineclubes para o bom funcionamento da proposta do mercado paralelo. Entretanto, uma das coisas que considero mais importantes nessa jornada foi o tom de (auto) crítica que permeou as atividades, e que foi possível sentir nos documentos¹²¹ gerados pelos simpósios e também pelas declarações dadas pelos cineastas participantes do certame à imprensa¹²². Estes documentos e declarações

¹¹⁹ Regulamento da III Jornada Brasileira de Curta Metragem (09 a 14 de setembro de 1974). Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1974.

¹²⁰ A TARDE. **Censura aprova os filmes da Jornada de Curta-Metragem**. Nº 20.703 Salvador. 18 de setembro de 1974. p.3. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço A Tarde Setembro de 1974; Sobre a relação da Jornada com a censura há também os registros das entrevistas com Guido Araújo, Nélia Belchote e Luiz Orlando da Silva.

¹²¹ “A ABD e a problemática do curta-metragem”; “Métodos de documentação e análise cinematográfica”; “Mercado da TV para o curta”; “Encontro de Cineclubes Norte/ Nordeste” e “Definições do Mercado Paralelo”. Documentos transcritos em TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico. 1978.p. 27-39.; **Ata de reunião do grupo de trabalho sobre a problemática do curta-metragem brasileira**. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1974.

¹²² TRIBUNA DA BAHIA. **Recuperação de cineclubes pode significar abertura de mercado**. Ano V .nº 1514. Salvador, 16 de setembro de 1974 p.11. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço Tribuna da Bahia Setembro de 1974; TRIBUNA DA BAHIA. **Documentário ou reportagem superficial?** Idem.; TRIBUNA DA BAHIA. **Filmes de curta-metragem: muitos problemas, algumas perspectivas**. Idem; TRIBUNA DA BAHIA. **Guido: filmes acomodados foram a tônica da Jornada**. Ano V. nº 1516. Salvador,

evidenciam a percepção de que não bastam os festivais e fóruns de debates, seria necessário que as ações realmente se efetivassem durante o ano - algo que não ocorria, provavelmente por falta de uma articulação mais duradoura entre os membros dos Simpósios e das entidades que se relacionam com a atividade cinematográfica.

Devemos também pontuar o crescimento no interior da Jornada, do discurso que põe o cinema como um intérprete privilegiado da “realidade brasileira” e por isso, um produto cultural que mereceria mais atenção e respeito por parte dos órgãos governamentais e mais organização por parte dos cineastas – o que enfatiza a importância da ABD enquanto órgão representativo da “classe” e por isso, elemento de pressão em relação ao governo. As queixas relativas ao tipo de tratamento dispensado pelo INC ao cinema de curta-metragem permanecem, mas alguns cineastas foram esperançosos no que dizia respeito à fusão entre o INC e a Embrafilme.

Há nesta Jornada uma polêmica, que desdobraremos oportunamente, envolvendo o filme *Comunidade do Maciel - há uma gota de sangue em cada poema*, documentário em 16 mm, de Tuna Espinheira e a censura.

3.2.4 - IV Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1º fase: 02 a 06 de setembro e 2º fase: 08 a 14 de setembro de 1975)

Se a III Jornada foi considerada acomodada, sem grandes transformações, na IV é possível mapear uma movimentação maior, provavelmente provocada por mudanças na organização do evento. O regulamento propôs um evento em que a produção cinematográfica fosse incentivada sem diferenciação entre as bitolas e assumiu um direcionamento para o incentivo a produção de documentário e para a discussão relativa descentralização da produção, o que visibilizou mais a necessidade já colocada nas outras jornadas, da parceria entre os cineastas, Embrafilme, e governos estaduais e municipais, gerando propostas diversas de ativação da produção, sob o viés da descentralização.¹²³

Estruturalmente, a IV Jornada foi dividida em duas partes. A primeira correspondeu a: “ a) apresentação dos filmes concorrentes de curta-metragem em 35 mm, 16 mm e super 8

18 de setembro de 1974 p.5. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço Tribuna da Bahia Setembro de 1974.

¹²³ SETARO, André. **Por um cinema baiano participante I**. Tribuna da Bahia. Salvador, 08 de setembro de 1975, ano VI .nº 1806.p.12; SETARO, André. **Por um cinema baiano participante II**. Tribuna da Bahia.. Salvador, 09 de setembro de 1975 ano VI.Nº 1807.p.12; TRIBUNA DA BAHIA. **Farias: convênio para a Bahia**. Tribuna da Bahia. Salvador, 15 de setembro de 1975 ano VI.Nº 1812.p.11;

para a Comissão de Seleção; b) Seminário sobre a Problemática do Curta-Metragem no Brasil. c) Programação especial dos filmes premiados nos dois últimos Festivais de Oberhausen”. A segunda consistiria em

- a) Apresentação para o público dos filmes escolhidos pela Comissão de Seleção
- b) Mostra Informativa dos filmes não selecionados
- c) Debate crítico dos filmes da jornada
- d) Simpósio Nacional sobre as perspectivas da descentralização da produção cinematográfica e a abertura do mercado para o 16 mm
- e) Mostra informativa do Documentário Latino - Americano.
- f) Debate sobre o filme Latino-Americano e a possibilidade de Intercâmbio.¹²⁴

Esta nova forma de organização incluiu a “interiorização” do evento, que consistiu em debates e exhibições dos filmes premiados das Jornadas anteriores em Feira de Santana, objetivando a difusão da cultura cinematográfica no interior do estado, e que teve como uma das principais conseqüências, a reativação do Clube de Cinema de Feira de Santana.¹²⁵ Neste formato, volta a existir a Comissão de Seleção, responsável por criar os programas das mostras competitivas, separadas por bitolas (35 mm, 16mm e Super-8). Devido ao aumento expressivo da produção superoitista e dos festivais a ela dedicados, há uma cláusula específica, que exige o ineditismo da produção, ou seja, não tivesse competido em nenhum outro festival anteriormente.

A IV Jornada foi uma das quais a rivalidade entre os realizadores em 35 mm e Super-8, mais se acirrou, pois os superoitistas consideraram-se discriminados pela organização, por conta da sua exclusão do pagamento do aluguel-prêmio a que o regulamento se reportava, e que foi pago aos realizadores das outras bitolas - embora quase a metade dos filmes exibidos fossem em super-8.¹²⁶ Do seio desta polêmica emerge uma questão - como foi visto anteriormente, a própria Jornada, através da sua abertura no regulamento, de cursos e sucessivos debates, estimulou desde 1972 a produção superoitista, encarando-a como uma maneira de seduzir a juventude para a prática cinematográfica, estimulando a produção.

¹²⁴ Regulamento da IV Jornada Brasileira de Curta Metragem (1º fase: 02 a 06 de setembro e 2º fase: 08 a 14 de setembro de 1975). Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1975.

¹²⁵ BELCHOTE, Nélia. **Simpósio Inicia Hoje**. Jornal da Bahia, Salvador, ano XVII, 10 de setembro de 1975. 2º caderno, p2.; IV JORNADA BRASILEIRA DE CURTA-METRAGEM. (1º fase: 02 a 06 de setembro e 2º fase: 08 a 14 de setembro de 1975). **Boletim informativo**. Nº 4, julho de 1975. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Pasta IV Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1975.

¹²⁶ Valor pago pela organização das Jornadas pela participação do filme na mostra competitiva.

Entretanto, o perfil das Jornadas foi tornando-se paulatinamente mais profissional, preocupando-se legitimamente, com questões relativas à inserção no mercado da produção curta-metragista profissional, e ao mesmo tempo, cobrando desses cineastas criatividade e força expressiva. Só que, pelo que pudemos apreender da documentação consultada, eram os superoitistas, considerados geralmente como amadores, os que mais contribuíram com filmes propositivos e com criatividade, a despeito dos flagrantes problemas técnicos. Houve assim, uma polarização na qual os cineastas do 35 mm eram considerados profissionais, mas em contrapartida, acomodados, por sua vez os cineastas do super-8, eram vistos como criativos, mas irresponsáveis, sem compromisso, “cineastas de cortiça”.¹²⁷

Isso parece decorrer do fato de se atribuir a cada bitola uma suposta “**linguagem intrínseca**” mecanicamente a reboque dos seus respectivos custos de produção. Ora, o cinema experimental e o cinema de cortiça sempre frutificaram dentro do 35 mm – o próprio cinema brasileiro o atesta. E o super-8 tanto nos tem dado filmes notáveis pelo seu nível técnico e estético, quando por uma infindável série de produções achatadamente comerciais – aí estão as agências de publicidade, que dele não abrem mão.

Não existe uma correspondência mecânica, rígida, obrigatória entre a bitola empregada e a atitude que se assume.¹²⁸

Esta análise empreendida por Tavares pode abrir a reflexão sobre as questões colocadas nos debates relativos à descentralização da produção, pois uma das suas motivações é justamente a diversificação da atividade cinematográfica, que se revela tanto na multiplicidade temática, da região produtora, quanto das bitolas também. O Simpósio Nacional da ABD dividiu-se em três grupos de trabalho: “Distribuição centralizada do curta-metragem”, “Regulamentação do curta”, “Descentralização da produção e financiamento”, que geraram mais uma vez documentos indicando proposições de melhora do panorama do cinema brasileiro. Dentre essas discussões a que se mostrou mais profícua foi a da descentralização da produção, pois mexeu com o tema da estruturação do mercado produtor e exibidor nacional, que se concentrava no eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

¹²⁷ TRIBUNA DA BAHIA. **Cineastas do super-8 descontentes com a discriminação da Jornada**. Salvador, ano VI.nº 1812. 15 de setembro de 1975. p11; TRIBUNA DA BAHIA. **Cineastas preferem fazer turismo a debater filmes na Jornada**. Salvador, ano VI.nº 1809. 11 de setembro de 1975. p14

¹²⁸ TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômica. 1978.p. 61

Uma outra problemática vivida pelos participantes foi relativa à censura. Esta foi a edição que mais sentiu os cortes da tesoura do governo federal. Dos 72 filmes inscritos, quatro tiveram sua exibição proibida e dois só seriam liberados se fossem obedecidos cortes indicados pelos censores.¹²⁹ O debate sobre a censura mobilizou os cineastas que lançaram um documento repudiando a ação. Neste, a censura é compreendida como uma tentativa de controle que tem como consequência direta o enfraquecimento do cinema nacional, por não permitir o seu desenvolvimento temático pleno.¹³⁰

3.2.5 - V Jornada Brasileira de Curta-Metragem (08 a 17 de setembro de 1976)

Devido à insatisfação e o protesto dos cineastas superoitistas, a V Jornada mudou mais uma vez o seu formato, objetivando um julgamento isonômico dos filmes. Para isto, eliminou-se a distinção entre elas tanto no momento da exibição quanto da premiação. Até a IV Jornada, os filmes eram premiados de acordo com a bitola, nesta, os laureados foram escolhidos por gênero: documentário, ficção e animação, sendo o último prêmio transformado em “prêmio especial”. A programação foi montada mesclando bitolas e gêneros e todos os filmes inscritos tiveram direito a participar da distribuição equitativa da verba encaminhada pela Embrafilme e a concorrer aos prêmios distribuídos pelas entidades parceiras da V Jornada.

O formato do Simpósio Nacional da ABD não foi alterado - os participantes dividiram-se em duas comissões responsáveis por elaborar projetos para “Regulamentação do mercado comercial” e “Regulamentação do mercado alternativo (cineclubes e TV)”. A preocupação com a inserção do curta-metragem no mercado cinematográfico brasileiro sempre foi uma constante nas discussões dos Simpósios, mas neste ano ela foi reforçada pelas modificações no cenário causadas desde o ano anterior por conta lei de obrigatoriedade de exibição de um curta brasileiro antes de um longa-metragem estrangeiro e pela extinção do

¹²⁹ Os filmes interditados foram: “Restos” de João Batista De Andrade, “Veias Abertas”, de Luiz Arnaldo Dias Campos, “Tarumã”, de Aloysio Raulino e “A Conversa”, de Paulo Roberto Ribeiro, Francisco Maia, José Alberto e Pedro Braga Souto Maior. Os que tiveram sugeridos os cortes foram: Pedro Piedra” de Francisco Liberato, que mesmo assim recebeu o prêmio Alexandre Robatto Filho e “Tomadas no Lixo” de Albert Hemi e Giselle Gubernikoff sendo que seus autores retiraram o filme, por não concordarem com os cortes.

¹³⁰ O documento está transcrito em TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico. 1978.p. 56

INC e conseqüente ampliação das funções da Embrafilme que a partir de então iria “financiar, co-produzir e distribuir filmes brasileiros e também (...) preservar a ‘memória nacional’”¹³¹.

Entretanto, era necessário atentar para as especificidades do filme de curta-metragem, sendo por isso essencial, segundo os participantes da comissão, um planejamento cuidadoso para evitar que possíveis distorções e brechas na lei prejudicassem ao invés de proteger o curta.¹³² Por sua vez, a comissão de “mercado alternativo e produção” ressaltou a importância do movimento cineclubista para o funcionamento do “mercado alternativo”¹³³, que aparenta ser uma atualização do debate relativo ao “mercado paralelo”.

A proposta lançada por este grupo de trabalho incluiu o apoio a recente fundação da Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (DINAFILME), distribuidora responsável pelos filmes que faziam parte deste mercado não convencional.¹³⁴ Através do documento, percebe-se que a discussão sobre a descentralização da produção ainda estava presente, pois sem a diversificação dos filmes, não haveria o que distribuir. Para a efetivação da difusão desta produção descentralizada, os cineastas recomendaram a construção de centros regionais de produção em parceria com os governos municipais e estaduais, além da própria Embrafilme. Em relação ao mercado do cinema na televisão, a ABD propôs a partir da utilização de uma verba recentemente liberada pelo MEC, que 50% dessa quantia fosse empregada na compra dos direitos de exibição para a televisão da produção nacional tanto em curtas quanto em longas-metragens, que eram sido constantemente rechaçadas pelos canais de televisão.¹³⁵

A polêmica desta edição foi por conta da existência da Comissão de Seleção que teve sua legitimidade questionada nos debates que ocorreram no final da exibição de cada sessão, a partir da retirada do filme *Gaiolas* pelo seu próprio diretor, Carlos Frederico, da mostra competitiva, por discordar dos critérios da comissão. Assim, foi inserido na programação o Fórum Administrativo, nos quais os participantes (cineastas, produtores, público) poderiam

¹³¹ RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e Lutas Culturais (anos 50, 60 e 70). Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1983.p 133

¹³² V JORNADA BRASILEIRA DE CURTA-METRAGEM. (08 a 17 de setembro de 1976). **Relatório da Comissão de Regulamentação do Mercado Comercial de Curta-Metragem**. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa V Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1976.

¹³³ “Mercado alternativo é todo aquele fora do circuito comercial, atendido por qualquer forma de distribuição organizada, que possa remunerar o mais equitativamente possível os realizadores de filme”. Cf. TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico. 1978.p. 69

¹³⁴ A DINAFILME foi fundada na X Jornada de Cineclubes, em Juiz de Fora, em fevereiro de 1976. Cf. MACEDO, Felipe. **Da distribuição clandestina ao grande mercado exibidor**. <http://cineclube.utopia.com.br/historia/clandestina.html>. Acesso em 10 de agosto de 2008.

¹³⁵ A TARDE. **V Jornada acaba e quer regulamentar mercado de filmes**. Salvador. n 21.312. 17 de setembro de 1976 pg 2

sugerir modificações futuras, tais como a de que a VI Jornada não contaria mais com seleção e nem premiação oficial.

3.2.6 - VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem (8 a 15 de setembro de 1977)

A VI Jornada procurou atender as reivindicações e sugestões colocadas pelos participantes no Fórum Administrativo da Jornada anterior, que consistiram em suprimir tanto a premiação oficial, quanto a seleção prévia dos filmes. Os cineastas poderiam inscrever mais de um filme, indicando qual faria parte da mostra competitiva, pois somente os filmes concorrentes teriam direito a participar do rateio do aluguel prêmio, sobre o qual foi decidido no fim da Jornada que os superoitistas receberiam a metade do valor destinado aos realizadores em 35 e 16 mm.

O atendimento das reivindicações dos cineastas acarretou numa mostra competitiva considerada cansativa, pois os programas ficaram longos devido a quantidade de filmes, que foram estipulados em 77, distribuídos em 10 programas, seguidos dos debates, além das mostras paralelas, informativas e programação especial que somadas com a oficial, resultou em cerca de 120 filmes no total da Jornada.

No tocante a mostra oficial, houve polêmica nos debates e na cobertura da imprensa sobre o desnível técnico dos filmes participantes. Filmes considerados profissionais, bem realizados, ladeados com outros ditos amadores e com problemas na estrutura narrativa e mesmo de uso do equipamento. Nas entrelinhas dessa contenda ainda permaneciam as problemáticas e hostilidades entre os realizadores do 35 mm e os do Super-8.

Contudo, há também nesse debate um dos dilemas que perpassam a produção curtametrágica que é tentar se equilibrar na difícil equação entre absorção do filme pelo mercado exibidor e o exercício da liberdade criativa do cineasta. Na verdade, esse não seria o dilema somente do cinema de curta-metragem, mas em certa medida de grande parte do cinema brasileiro, que na década de 1970 passou por paulatinas transformações estéticas, conteúdo e de linguagem, visto que os modelos interpretativos da década anterior não se mostravam satisfatórios, como foi visto na proposta analítica de Bernardet sobre o “modelo sociológico”.¹³⁶ Alguns dos filmes analisados por ele, como *Os queixadas*, *Acidente de Trabalho* e *Migrantes* foram filmes premiados nas Jornadas e isto nos ajuda a apreender a

¹³⁶ Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e Lutas Culturais - anos 50, 60 e 70. SP: Paz e Terra, 1983. e JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. In. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n°38, p. 161-182, 2003.

complexidade do debate a respeito da qualidade e criatividade das produções, pois estes são filmes de realizadores considerados profissionais, e que têm o sopro criativo que nas discussões eram atribuídos quase que exclusivamente aos superoitistas.

Esta Jornada guardou um momento importante na trajetória do cinema brasileiro, no tocante aos debates sobre “Lei do Curta”. Mesmo sendo um passo considerável para a ocupação do mercado brasileiro por produções brasileiras, houve pontos de insatisfação e discordâncias, que foram debatidos pelos realizadores, com o presidente do Concine, Alcino Teixeira Neto, no Simpósio Nacional da ABD, gerando com isso documentos importantes, que direcionaram a atuação dos cineastas enquanto categoria, para reivindicação aos órgãos estatais, as distribuidoras e exibidoras.¹³⁷

É também nessa Jornada que começa a ser rodado o *Jornal da Jornada*, jornal que se reivindicava independente da direção da Jornada e que trazia diversos textos, entrevistas e opiniões a respeito dos acontecimentos da Jornada e cinema brasileiro, com debates polêmicos como a inserção feminina no mercado de trabalho cinematográfico, a existência e necessidade do mercado paralelo e, sobretudo, sobre a dependência do cinema brasileiro em relação às subvenções do governo.

É interessante pontuar que foi apenas na documentação desta Jornada que encontrei material gerado pela própria organização que tenta construir um perfil dos participantes, que eram aproximadamente 450, com sessões em que se estimavam 200 pessoas, divididas percentualmente (creio que também de modo aproximado) em 50% de estudantes universitários, 20% de estudantes de nível médio e 30% de público comunitário, que é uma categoria que não está bem explicitada, mas parece ser formada por pessoas com uma relativa variedade ocupacional na sociedade soteropolitana.¹³⁸

Estas informações assemelham-se as que pude obter através da entrevista com Luiz Orlando da Silva, que evidenciava grande presença estudantil, especialmente universitária. A fala pode complementar estes dados porque ela traz uma avaliação qualitativa, que nos ajuda a delinear melhor quem eram essas pessoas, oriundas das esquerdas intelectualizadas, do

¹³⁷ Cf. **Documento elaborado pela ABD sobre a regulamentação de exibição do filme brasileiro de curta-metragem (Resolução nº18 do Concine, que regulamenta a lei nº 6281)**. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1977; **Fala de Alcino Teixeira Neto na VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem**. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1977; **Relatório da VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem**. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1977.

¹³⁸VI JORNADA BRASILEIRA DE CURTA-METRAGEM. **Relatório da VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem**. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1977.

movimento estudantil e os ativistas das mobilizações culturais fora do “circuito oficial da televisão, tanto de Salvador, quanto do interior do estado”.¹³⁹

3.2.7 - VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem (8 a 15 de setembro de 1978)

A VII Jornada começou sob o signo da polêmica, devido a retirada do apoio da UFBA para a realização da Jornada. O então reitor, Augusto Mascarenhas, alegou motivos financeiros para o afastamento da universidade do evento. Entretanto, o argumento não foi suficientemente convincente, e a interrupção do apoio, ocasionou uma repercussão nacional, articulada pelos cineastas participantes e organizadores do “acontecimento cinematográfico de setembro”.¹⁴⁰

A contra-argumentação que rechaçou a decisão da reitoria foi proveniente basicamente das colunas de cinema dos jornais, e se construíram discutindo a concepção de universidade da UFBA, criticando o crescente descaso da instituição com os cursos relacionados com as artes, como a Escola de Teatro, e insistindo que além de ser um centro formador de profissionais de nível superior, a universidade tinha um compromisso com a difusão da cultura, o que tornava, nessa linha de raciocínio, ininteligível a decisão do reitor, especialmente porque a Jornada, segundo os seus organizadores já era independente financeiramente da universidade, e sobretudo, porque era naquele momento, o principal evento cultural com a chancela da instituição. Contudo, a despeito deste problema, a VII Jornada manteve suas atividades, mas com algumas restrições, como por exemplo, a impossibilidade da utilização da Reitoria para as cerimônias de abertura e premiação.

Houve algumas alterações no formato, especialmente no que diz respeito às premiações, que demonstrou ser nessas sete Jornadas um dos pontos mais sensíveis na relação entre os cineastas e a organização. Neste ano, a organização pediu as instituições apoiadoras

¹³⁹ Entrevista concedida por Luis Orlando em 27/04/2005. Luis Orlando participou da organização e produção das Jornadas desde 1977. Foi também um militante de atuação e reconhecimento nacional no movimento cineclubista.

¹⁴⁰ SETARO, André. **Universidade retira seu apoio a Jornada**. Tribuna da Bahia, Salvador. 31 de julho de 1978. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1978. Pasta de recortes; JORNAL DO BRASIL, **7ª Jornada Brasileira de Curta-Metragem – Universidade da Bahia retira patrocínio**. Rio de Janeiro, 02 de agosto de 1978. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1978. Pasta de recortes; JORNAL DA BAHIA, **UFBA não patrocina a Jornada e alega “razões financeiras”**. Salvador, 02 de agosto de 1978. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1978. Pasta de recortes; SETARO, André. **Ainda repercute corte descabido**. Tribuna da Bahia, Salvador. 02 de agosto de 1978. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1978. Pasta de recortes

que habitualmente contribuíam com premiações paralelas, que neste ano, direcionassem as verbas para um fundo comum de premiação, objetivando o pagamento de um aluguel-prêmio aos filmes participantes da mostra oficial, permanecendo o valor diferenciado para a bitola Super-8. Assim, existiram na VII Jornada dois prêmios oficiais – o melhor filme escolhido pela comissão julgadora e o melhor filme escolhido pelo público.

Segundo a organização, as modificações ensejavam a diminuição do caráter competitivo da Jornada, para que os realizadores participantes não perdessem de vista a finalidade de “promover e estimular a produção independente do filme curto nacional, sem distinção de bitola, incentivar a discussão sobre os temas e tendências do cinema brasileiro de curta-metragem, fortalecer e ampliar as conquistas das Resoluções nº 18 e 19 do CONCINE”.¹⁴¹ Para que esses objetivos (que foram aprimorados e aprofundados na trajetória da qual tentamos dar conta) fossem alcançados, os Simpósios e reuniões de associações de classe (ABD – Associação Brasileira de Documentaristas, ABRACI – Associação Brasileira de Cineastas e Federações regionais de cineclubes) eram os espaços nos quais a maior parte das atividades da Jornada aconteciam.

Assim, a primeira atividade da VII Jornada foi o Simpósio da ABD, que teve como principal objetivo, avaliar os primeiros meses de efetiva aplicação da lei de obrigatoriedade de exibição do curta-metragem e inserida nessa discussão, a problemática da qualidade dos filmes produzidos, pois na compreensão dos cineastas, é necessário aproveitar o espaço que a lei proporciona para conquistar o público brasileiro com bons filmes brasileiros.

Além deste simpósio, houve também o Encontro dos dirigentes das Associações Cinematográficas, a Conferência de Imprensa e grupos de trabalho sobre a relação entre Cinema e Televisão, da qual saiu uma lista de sugestões para a Lei de Telecomunicações.¹⁴² A programação deste ano inseriu também Mostras Informativas do cinema latino-americano, do cinema africano lusófono e uma mostra em vídeo-tape, além de uma Mostra Especial de cinema documentário, uma retrospectiva que teve como temática os filmes que obtiveram destaque nas jornadas anteriores e a exposição e o lançamento do livro *O curta-metragem e as Jornadas de Salvador*, escrito por Bráulio Tavares, sobre a trajetória das Jornadas e sua relação com o curta-metragem brasileiro.

¹⁴¹ VIII JORNADA BRASILEIRA DE CURTA-METRAGEM. **Regulamento da VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem – Paulo Emílio Salles Gomes.** Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1978

¹⁴² VII JORNADA BRASILEIRA DE CURTA-METRAGEM. **Boletim informativo.** nº 13, 14 de setembro de 1978. . Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1978

Foi acrescentado ao título da VII Jornada, o nome de Paulo Emílio Salles Gomes, homenageando o professor, teórico e crítico de cinema, que faleceu no transcurso da VI Jornada, e que foi um dos principais incentivadores e pesquisadores do cinema brasileiro, sendo por isso muito influente entre os realizadores e pesquisadores de cinema. Houve também uma homenagem a Olney São Paulo, cineasta baiano, também falecido. Para homenageá-lo realizou-se uma mostra da sua obra filmica.

A programação incluiu ainda sessões nos bairros da cidade de Salvador, como por exemplo, a programação infantil que foi exibida no Parque da Cidade. Essas exibições que ampliaram o espaço da Jornada, ambicionavam preparar a população para a implementação da “lei do curta” na cidade.

Como foi visto anteriormente, a retirada do apoio da UFBA, fez com que a maior parte das atividades fossem realizadas no ICBA, e o encerramento da Jornada deste ano, foi no Cinerante, um espaço ao ar livre, no pátio do Instituto, onde se localizava o Café e no qual havia espaço para a exibição de filmes. No momento seguinte a premiação, foi exibido o longa “25”, de José Celso Martinez e Celso Lucas, sobre a independência de Moçambique.

Sobre este momento, obtivemos dois relatos igualmente interessantes embora sob angulações que destacam questões diferentes. Guido Araújo, fala desta exibição como um dos momentos mais memoráveis das Jornadas, porque estava cheio, e as pessoas estavam ansiosas e curiosas por ver o filme, participando ativamente dos debates. Luiz Orlando, fala mais do aspecto da censura, quando nos relatou que foi ele quem escreveu a ficha que foi enviada para o órgão, e burlando as determinações desta, disse apenas que o filme tratava de uma festa e o filme foi liberado. Ocorre que no dia da exibição, um censor estava presente, e ao assistir o filme, ficou chocado com o que viu, e quando foi pedir satisfações a respeito do filme, este já havia desaparecido.¹⁴³

Estes relatos nos ajudam a sentir com mais proximidade qual era o clima da Jornada, ainda que mesclada por fortes componentes afetivos. Através deles é possível apreender que as exibições das Jornadas tinham uma participação que poderia encher um espaço onde cabiam 200 pessoas, o que é significativo para um evento que se reivindica cultural em Salvador, na década de 1970, e ainda sob a ditadura militar. Além de ser compreender um pouco mais da atuação da censura e das estratégias de burla adotadas que possibilitavam a chegada e exibição de filmes que em outros espaços não eram exibidos.

¹⁴³ Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007; Entrevista concedida por Luis Orlando da Silva em 27 de abril 2005.

E neste sentido, ressalta-se a necessidade de destacarmos neste panorama das Jornadas, algumas atividades e temas, que consideramos capazes de nos auxiliar a compreender as singularidades que caracterizavam as Jornadas enquanto conjunto. Nosso critério de escolha estabeleceu-se pelo destaque dado as atividades pelas pessoas entrevistadas. Assim, selecionamos os seguintes temas: a interferência da Censura, os debates e o movimento Super-8.

3.3- A interferência da Censura:

Como vimos em momentos anteriores, mesmo considerando que a Jornada estava menos exposta as ações da censura, elas não deixaram de se fazer sentir no evento, por isso, consideramos importante expor algumas experiências de realizadores baianos participantes da Jornada com esta incômoda e indesejada vizinha.

Tanto na documentação impressa e jornalística quanto nas entrevistas, encontramos menções a censores assistindo a programação dos filmes e debates, e também casos de censura parcial ou total a filmes selecionados pela comissão de seleção do festival, que geraram documentos de repúdio a ação da Censura. Nas entrevistas que realizamos, todos os cineastas tinham pelo menos um episódio para contar em relação a problemas de exibição dos seus filmes.

Filmes com temáticas diferentes, e, por conseguinte, com motivações diferentes para a interferência. Filmes como *Acalanto*, por tratar de um poeta considerado comunista; *Viva o Cinema!* e *A conversa* por fazer menção a existência da própria censura; *Alice no país das mil novilhas*, por tocar em questões morais e comportamentais, sugerindo o uso de alucinógenos e *Comunidade do Maciel*, por tocar em questões sociais, que tinham ligação direta com o programa de revitalização proposto pelo governo estadual de uma área de “risco social”.

Para nós destacar esses relatos, entre outros já mencionados no decorrer da existência das Jornadas é de grande importância, porque eles não nos deixaram esquecer que apesar do clima de produção e criatividade que a Jornada proporcionava aos realizadores, a ditadura ainda sombreava o horizonte, e nos ajuda também a matizar a liberdade diversas vezes ressaltada no tocante as produções superoitistas. Mesmo tendo mais facilidade de burlar as sanções, muito em virtude dessa produção não ser considerada adequada ao mercado exibidor, ainda assim, poderiam haver contratempos e até proibições de exibição.

2.3.1 – *Viva o Cinema!, A conversa e Acalanto:*

Viva o Cinema! foi um filme realizado por Fernando Belens, em Super-8 e inscrito para a II Jornada Nordestina de Curta Metragem, em 1973, na qual, juntamente com *Espaço Vazio* de Ailton Sampaio não foi exibido devido a proibição da censura. Belens nos relatou a sua experiência:

E eu apresentei um filme que eu adoro muito, mas ele não existe mais. Foi destruído, que é o *Viva o Cinema!* É fácil te contar porque ele era muito sintético. Ele tinha “Viva o Cinema” escrito em verde e amarelo, um calendário com a data do AI-5, 13 de dezembro de 1968. Aí vinham várias fitas queimadas, pedaços de fitas, de várias tonalidades, claro, escuro, azul, preto, aquelas fitas que sobram. E no final tinha uma folhinha sem data. E aí a polícia, a censura pegou e levou pra... a Polícia Federal me chamou e eu tive que responder um processo... Isso também, a repressão a algo que você acha que é seu direito falar, também influenciou [no processo de aproximação com o cinema] (...) Apesar de que eu morria de medo de ser torturado. Menti na polícia, disse que não era o AI-5, que era a festa de Santa Luzia (...) Menti adoidadamente. Eles fingiram que aceitaram, mas eles não liberaram o filme. O filme não foi exibido na Jornada, foi mandado pra Brasília e se perdeu.¹⁴⁴

A conversa, por sua vez, foi um filme de direção coletiva de Póla Ribeiro, Francisco Maia, José Alberto e Pedro Braga, produzido em 1975 e inscrito para a IV Jornada Brasileira, no mesmo ano. Segundo Póla, este foi o seu primeiro filme e o roteiro girava em torno da história de um poeta que era visitado por um censor, que analisava os seus escritos do poeta, com a montagem alternando para um artesão armeiro trabalhando e enquanto na banda sonora era recitado o seguinte poema¹⁴⁵:

Sr. Inspetor, preste atenção
Fazer poemas
É como fazer um canhão
Como fazer um canhão e dispará-lo
E ninguém melhor que o artesão
Para dele fazer uso
E bem usá-lo¹⁴⁶

¹⁴⁴ Entrevista concedida por Fernando Belens em 16 de agosto de 2008, em sua residência.

¹⁴⁵ Entrevista concedida por Póla Ribeiro, em 19 de abril de 2008, em sua residência.

¹⁴⁶ 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. p.28 e 29

Também este, ao ser mostrado na censura prévia, foi proibido e preso, constando assim no programa da IV Jornada, mas de fato não foi exibido, e ficou durante muito tempo perdido pelos labirintos da Censura federal em Brasília, assim como muitos outros filmes, livros, peças e discos nesse período.

Acalanto foi um filme realizado por Robinson Roberto em 1975, inspirado numa notícia do jornal Diário de Notícias, que homenageava postumamente João Oliveira Falcão, poeta que fez parte do grupo “Moderna Poesia Baiana”, e que segundo Robinson Roberto, “tinha poesias muito interessantes, muito politizadas”, e que morreu de tuberculose no Chile. A homenagem no jornal consistia em publicar algumas das suas poesias, entre elas, *Acalanto*, que falava sobre a fome de uma criança, com seu pai acalentando seu sono, que tanto servia para fugir da fome, pelo sonho ou pela morte. Este foi o poema escolhido por Robinson, para realizar o filme homônimo em super-8. Segundo o seu relato, o filme foi preso sem mesmo ter sido mostrado na exibição prévia que se fazia para obter o certificado da censura, somente por constar na ficha o nome de João Oliveira Falcão, considerado comunista.¹⁴⁷

Robinson estava em Jequié quando recebeu a notícia de que deveria retirar o seu filme da Polícia Federal, e segundo ele, resistiu à idéia, por entender que isso seria responsabilidade da organização da Jornada que havia enviado o filme. No fim do processo o filme conseguiu ser exibido, mas isso não diminui o desgaste e a tensão vividos pelo realizador e a organização do evento, em face as dificuldades encontradas para o resgate e exibição do filme.

2.3.2 – *Comunidade do Maciel: há uma gota de sangue em cada poema.*

A censura ao *Comunidade do Maciel*, amplia a dimensão desta discussão, pois houve uma polêmica, inclusive com cobertura da imprensa a respeito da origem do veto imposto ao filme. Segundo Braúlio Tavares, no livro *O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*, o filme havia sido censurado devido a interferência da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, por discordar da abordagem realizada pelo filme de Tuna Espinheira no tocante ao Maciel.¹⁴⁸ Nos jornais A Tarde e Tribuna da Bahia entre os dias 17 e 19 de setembro de 1974, encontramos cobertura sobre a questão. No jornal A Tarde, a matéria “Proibido o Maciel no III Festival”, traz a justificativa do Departamento de Censura,

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Robinson Roberto, em 23 de março de 2009, em sua residência.

¹⁴⁸ TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico, 1978.p.41

que se baseou nos “caracteres negativistas” do filme, e da citação “injusta” à igreja católica, como financiadora da prostituição, por ser proprietária da maior parte dos prédios da região. O argumento frisava ainda que a película foi fruto de um contrato da Fundação com o cineasta e que faria parte da documentação do projeto de recuperação da área.¹⁴⁹

A Tribuna da Bahia publica por sua vez, “Vivaldo da Costa Lima fala de Comunidade do Maciel”, ressaltando que o diretor da Fundação estava sendo acusado por “pessoas do meio intelectual e artístico” de pedir o embargo do filme à censura. Nessa matéria, o diretor se defende através de um documento transcrito na íntegra no qual ele nega as acusações, argumentando que só soube da inscrição do filme na Jornada pelos jornais na semana anterior, posto que havia arquivado o filme (entendido como de propriedade da Fundação), por entender que ele não servia aos propósitos do programa de recuperação, por ressaltar somente os aspectos negativos da comunidade. Por fim, acusa Tuna Espinheira de ter inscrito no certame uma cópia “pirata”, sem autorização da Fundação e exime a organização da Jornada da responsabilidade, pois compreende que não seria da sua alçada conhecer estes pormenores da realização do filme.¹⁵⁰

Na mesma página, logo abaixo, vem uma declaração de Tuna Espinheira, com o título de “Cineasta mostra engano de diretor”, discordando de Vivaldo da Costa Lima, especialmente no tocante à posse do filme, transcrevendo o contrato, no qual segundo ele, não há nenhuma especificação esta questão.¹⁵¹ No dia seguinte, vem a réplica do cineasta sobre as declarações do diretor da Fundação, tocando novamente na posse do filme, insistindo na sua propriedade, pois considera que além do contrato não tratar explicitamente dessa questão, o valor pago pelo trabalho seria irrisório para ser referente a compra do filme. E que sendo o filme de sua propriedade, havia feito uma cópia e esta tinha sido submetida a seleção e a exibição para a censura.¹⁵²

Esse episódio da interdição também nos foi narrado tanto por Guido Araújo quanto pelo cineasta Tuna Espinheira nas entrevistas com eles realizadas, contudo, nelas não há nenhuma menção sobre a disputa da posse do filme, e a origem do veto.¹⁵³ As duas narrativas

¹⁴⁹ ATARDE. **Proibido “Comunidade do Maciel”**. Nº 20.703 Salvador. 18 de setembro de 1974. p.3. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço A Tarde Setembro de 1974

¹⁵⁰ TRIBUNA DA BAHIA. **Vivaldo da Costa Lima fala sobre filme “Comunidade do Maciel”**. Ano V .nº 1516. Salvador, 18 de setembro de 1974 p.5. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço Tribuna da Bahia Setembro de 1974.

¹⁵¹ TRIBUNA DA BAHIA. **Espinheira mostra engano do diretor**. Idem

¹⁵² TRIBUNA DA BAHIA. **Cineasta mostra que o filme é de sua propriedade.** ”. Ano V .nº 1517. Salvador, 19 de setembro de 1974 p.5. Biblioteca Central do Estado da Bahia Setor Hemeroteca. Maço Tribuna da Bahia Setembro de 1974.

¹⁵³ Entrevistas respectivamente concedidas por Guido Araújo, em 10 de outubro de 2004, no escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia e por Tuna Espinheira, via email no dia 12 de agosto de 2008.

evidenciaram o encontro dos dois, que foram juntos às dependências da Polícia Federal, para resolver a questão, ou seja, ou se retirava o filme da Jornada, ou ele seria enviado à Brasília, para análise, procedimento que não garantiria a exibição, muito pelo contrário, consistia num risco grande, naquele período de exceção. Nelas também aparecem a tensão e a sensação de insegurança causada pela truculência, que na entrevista de Tuna, foi oriunda do coronel Luiz Arthur de Carvalho e que para Guido, por sua vez, teria vindo do chefe da Censura, José Augusto Costa. Estes desencontros, em detalhes das entrevistas são compreensíveis, assim como os silenciamentos sobre alguns acontecimentos, o primeiro devido à distância temporal que separa os sujeitos que vivenciaram da própria experiência, e o segundo, por esquecimento, ou mesmo porque esta questão não é considerada digna de interesse por quem fala, mas o que fica de significativo é o que há de comum nas falas: a existência da tensão e do medo da repressão.

É importante salientar que os três primeiros filmes foram realizados em Super-8 e se tratavam das primeiras incursões cinematográficas de jovens realizadores baianos que viam no cinema a possibilidade de propor e discutir questões ligadas ao cotidiano da sua geração, e que foram encaradas pela ditadura, representada pelos seus censores como ameaças à segurança nacional, por questionarem ou fazerem menções a artistas ou obras questionadoras da ordem vigente. No caso do *Comunidade*, se tratava de um filme em 16 mm, de forte conteúdo social e de um cineasta profissional contratado por uma instituição oficial para fazer um registro que foi de encontro dos interesses dos seus contratantes.

Nesse sentido, mais uma vez reconhecemos como válidas as reflexões propostas por Smith no tocante à censura, sublinhando que ela exercia de modo geral, um papel de disciplinarização das sociabilidades, restringindo a mobilidade da informação, do conhecimento e da reflexão. As intromissões da Censura Federal na programação da Jornada geraram protestos dos participantes como o assinado por 50 realizadores participantes do certame que o entregaram a direção da Jornada em 1975:

Fazer filmes no Brasil, representa para nós que não dispomos de recursos, de meios, um esforço mais de consciência do que de informação. Alguém precisa deixar em fotogramas um documento em defesa da nossa cultura, de nosso cinema. (...) é o público o juiz de qualquer trabalho intelectual, aqui e no resto do mundo. Fica, portanto, registrado o nosso protesto contra a censura e apreensão de filmes na IV Jornada e em qualquer mostra, por ser desestímulo e

equivoco, quando o nosso desejo é apenas exclusivamente filmar e mostrar. A culpa da realidade ser assim ou assado não é nossa.¹⁵⁴

Este trecho do documento contribui na nossa discussão no sentido em que coloca os próprios realizadores falando sobre o que eles entendiam enquanto função social do cinema, das suas preocupações e da necessidade do registro daquilo que eles compreendiam como importante na cultura brasileira. Existe aqui, na nossa interpretação, associada a preocupação com a censura, a percepção da importância da memória enquanto um espaço de disputa, como uma construção dialética entre os registros socialmente adquiridos e reelaborados através das experiências individuais de cada sujeito.¹⁵⁵ Ou seja, a ligação entre memórias coletivas e individuais é o que dá o tom da relação dos seres humanos com sua realidade. Por isso, a censura seria um grande percalço, pois seleciona de modo intencional e tendencioso o que deve ser lembrado ou não, comprometendo as possibilidades de compreensão e intervenção no real.

3.4 – “O meio é a mensagem”: a importância dos debates.

Na documentação escrita sobre a Jornada, a referência aos debates está diretamente ligada aos simpósios e grupos de trabalho e discussão, que estão relacionados com as discussões que tratavam de política cinematográfica e diálogo com os órgãos estatais, com a criação ou rearticulação de associações de classe, com o que poderíamos localizar na esfera considerada mais séria e profissional do evento. Contudo, nas entrevistas realizadas, inclusive com Guido Araújo, existem muitas menções aos debates ocorridos depois da exibição dos filmes.¹⁵⁶ Segundo Guido, os debates eram gravados, mas as sucessivas mudanças do escritório da Jornada, além das transformações tecnológicas, fizeram com que esses registros se perdessem.

Os debates emergem nas entrevistas sendo um dos principais momentos da programação da Jornada. Eles foram sempre referidos como o espaço onde de fato os

¹⁵⁴IV JORNADA BRASILEIRA DE CURTA METRAGEM. (1º fase: 02 a 06 de setembro e 2º fase: 08 a 14 de setembro de 1975). **Boletim informativo nº 10**. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1975. Os grifos são nossos.

¹⁵⁵ NIETHAMMER, Lutz. **Conjunturas de Identidade Coletiva**. Projeto História, nº 15 SP, abr/1997

¹⁵⁶ Entrevistas concedidas por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 10 de abril de 2004 e 20 de dezembro de 2007

freqüentadores da Jornada podiam participar, expressando-se de maneiras consensualmente consideradas livres,

Depois de toda exibição, tinha uma coisa fantástica na Jornada. Isso devia acontecer sempre, mas é uma coisa quase francesa. Acontecia: a gente via aqueles dois blocos de filme e as pessoas permaneciam no espaço e havia discussão; com público participando, com cineastas participando, outros artistas participando, e eram depois do filme. havia um evento cultural importantíssimo onde aconteciam mil coisas, onde a coisa mais simbólica colocada foi a nudez.¹⁵⁷

A nudez referida por Belens é a de Edgard Navarro, que foi mencionada na sua própria entrevista, bem como na de Póla Ribeiro, que coloca as suas “performances” como componentes da “fervura” que dava sentido aos debates, e em última instância, a própria Jornada. Eram nesses momentos em que os espectadores e os realizadores, partindo das mais diversas convicções colocavam suas opiniões e conflitavam diversas compreensões de realidade, ainda que consideradas no espectro difuso das esquerdas.¹⁵⁸ E mais uma vez nas entrevistas, surgem as clivagens, em que se criam dois campos opostamente complementares, segundo Fernando Bélen, “uma esquerda” e uma “outra esquerda”. Uma esquerda, considerada tradicional, que como já foi dito anteriormente, tem nas suas preocupações e práticas o contato com os movimentos sociais e a resistência política a ditadura, e a outra esquerda, denominada de “desbundada”, que tinha um enfrentamento no campo do comportamento, levantando questões relativas à sexualidade, experimentações com “drogas” e novas propostas de linguagem.

De todo modo, consideramos as duas posturas resistentes à ditadura, pois a seu modo, cada uma dialogava com campos que foram elididos do discurso de identidade e nacionalidade criado pelo regime. A esquerda “tradicional”, por visibilizar os movimentos sociais, e as dificuldades das parcelas mais pobres da população, acuadas pela modernização conservadora imposta pela ditadura, que aprofundava as diferenças sociais e econômicas. E por sua vez a esquerda “desbundada”, por dialogar com as influências contraculturais, que mexiam com as bases de uma moralidade calcada na religiosidade católica, que era confrontada pelas idéias e práticas que chegavam dos mesmos países desenvolvidos que o Estado autoritário desejava seguir, ao compreender o Brasil como um país em desenvolvimento.

¹⁵⁷ Entrevista concedida por Fernando Bélen na sua residência, em 16 de agosto de 2008.

¹⁵⁸ Entrevista concedida por Edgard Navarro na sua residência, em 03 de junho de 2008.

Compreendemos que a existência dos debates auxiliou a Jornada a se estabelecer como um dos principais eventos culturais de Salvador, atraindo estudantes universitários e secundaristas além dos realizadores e militantes das esquerdas. Tanto Póla, quanto Bélenes referem-se a enormes filas na porta do ICBA, que foram inclusive, segundo Póla, matéria do Jornal da Jornada, com o título de “Lotação Esgotada”.¹⁵⁹ O que emerge das descrições realizadas sobre os debates, é que, muito mais importante do que o que se discutiam neles, eram tão somente a sua existência, que amparada pela suposta imunidade diplomática do ICBA, caracterizaram as Jornadas como um espaço de respiradouro, onde ainda era possível falar e comportar-se com relativa liberdade, na ditadura militar.

¹⁵⁹ Entrevista concedida por Pola Ribeiro na sua residência, em 19 de abril de 2008 .

4.CAPÍTULO III: PULSA O CENTRO NUM SUPOSTO “VAZIO”...

4.1 Salvador, anos 70:

Inserida no contexto de intensas transformações econômicas e sociais implementadas pelo processo iniciado desde a década de 1950, com a implantação da Petrobrás e dos planos de modernização conservadora, colocados a partir do golpe de 1964, o Nordeste, e a Bahia, de modo mais específico, tem sua feição produtiva alterada, com o aumento das atividades industriais, em Salvador e a criação da sua região metropolitana, a partir de 1973, atendendo as necessidades do padrão de desenvolvimento capitalista implementado pelo regime militar.¹⁶⁰

Foi justamente nesse momento que ocorreu a construção do CIA (Centro Industrial de Aratu), em 1967 e do COPEC (Complexo Petroquímico de Camaçari) em 1978, em conjunto com a já existente Petrobrás, as duas primeiras frutos de uma série de políticas desenvolvimentistas da ditadura, buscando complementar a indústria de base brasileira, provocaram uma série de transformações que alteraram significativamente a feição da cidade, entre elas

1. Atração de capitais industriais de base produtiva em nível nacional e, principalmente internacional;
2. Atração de fluxos imigratórios que ocasionaram o aumento populacional da cidade (...)
3. Nova dinâmica espacial para Salvador, pois, se as indústrias estavam localizadas na Região Metropolitana, os serviços e a habitação estavam, prioritariamente na metrópole baiana
4. Ampliação do espaço urbano com a produção de novas centralidades e formas modernas coerentes com a nova realidade urbano-industrial, a exemplo das avenidas de vale, dos *shoppings centers* e dos edifícios de negócios em áreas distanciadas do centro histórico¹⁶¹

¹⁶⁰ A região metropolitana de Salvador foi gestada através da articulação de Salvador e dez municípios vizinhos em torno da industrialização recente dos mesmos, tornando-se responsável por mais de 80% da indústria de transformação e mais da metade da riqueza do Estado. Cf. CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de. et alli. Polarização e segregação socioespacial em uma metrópole periférica. **Caderno CRH**, Salvador, v. 17, n. 41, p. 281-297, Mai./Ago. 2004.p. 283.

¹⁶¹ ANDRADE, Adriano Bittencourt e BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. **Geografia de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 82 e 83.

Ou seja, neste período, a feição da cidade foi alterada, no sentido de atender as novas demandas colocadas pelas novas exigências do capitalismo, tornando-se uma metrópole periférica. Se durante as décadas de 1950 e 60, o centro da cidade cedeu o espaço residencial para a concentração administrativa, comercial e financeira, durante a década de 1970, esta organização foi novamente redefinida, de modo que há o início do processo de ocupação quase que total da área do município, incorporando ao tecido urbano áreas balneárias e/ou tidas como distantes.¹⁶²

Para que essa nova configuração urbana fosse possível, a Prefeitura de Salvador, que detinha a maioria das terras do município, transferiu sua propriedade para (algumas poucas) mãos privadas através da Lei da Reforma Urbana, em 1968. Promoveu uma ampliação substancial do sistema viário com a abertura das avenidas de vale, extirpando do tecido urbano mais valorizado um conjunto significativo de assentamentos de população pobre, que ocupavam tradicionalmente os fundos até então inacessíveis dos numerosos vales de Salvador. Além disso, erradicou invasões populares localizadas na orla marítima, área reservada ao turismo, outro componente da estratégia de crescimento e modernização da cidade.¹⁶³

Assim, na virada dos anos 1960/70, para viabilizar o plano do CIA, que segundo Andrade e Brandão, atenderia a uma reestruturação metropolitana, indicando um novo vetor de crescimento para a cidade, indicado pela construção da Avenida Luiz Vianna Filho (Paralela), e do Centro Administrativo da Bahia (CAB) em 1972, durante os governos de Clériston Andrade e Antonio Carlos Magalhães, respectivamente prefeito de Salvador e governador do Estado. Com a inauguração do CAB, em 1978, grande parte dos órgãos administrativos do governo do Estado foi transferida do centro da cidade para lá, que associado à construção do *shopping* Iguatemi, em 1975 sinalizavam processos de expansão em direção ao norte transformando paulatinamente, no correr da década, a região das Avenidas Antonio Carlos Magalhães e Luiz Vianna Filho no novo centro administrativo e comercial da cidade, em detrimento do antigo centro.

Entretanto, mesmo com este processo em andamento, podemos dizer que no tocante ao campo cultural, o centro da cidade continuou durante toda a década de 1970 a ser o principal espaço onde “as coisas aconteciam” para a parcela jovem da classe média soteropolitana. E é

¹⁶² Op cit. p. 91

¹⁶³ CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de. et alli. Polarização e segregação socioespacial em uma metrópole periférica. **Caderno CRH**, Salvador, v. 17, n. 41, p. 281-297, Mai./Ago. 2004.p. 284.

justamente no interior deste espaço em que diversas atividades culturais e entre elas as Jornadas de Cinema da Bahia foram gestadas e organizadas.

4.1- Anos 70 e o suposto vazio cultural:

Em diversos estudos sobre os anos 1970 - especialmente nos seus primeiros anos - é habitual encontrá-lo caracterizado como anos de “vazio cultural”, nos quais poucas coisas interessantes aconteceram no campo cultural devido à mordada impingida às artes e a cultura pelo AI-5 que, como já foi visto, aprofundou os elementos repressivos da ditadura, ressaltando-se assim o caráter de resistência de alguns espaços.¹⁶⁴ Selma Ludwig justificou o recorte da sua dissertação afirmando que os anos compreendidos entre 1950 e 1970 foram os de maior efervescência cultural em Salvador, alinhando-se com a conjuntura nacional, repleta de manifestações na literatura, música, artes plásticas e cinema. Paulo Miguez Oliveira aprofunda o panorama deste mesmo período, destacando quatro elementos que teriam interrompido a “renascença baiana”: o golpe de 1964; as transformações vividas pela Universidade a partir dos anos 1960; a modernização urbana de Salvador e a consolidação da indústria cultural na Bahia.

Deste modo os anos 70 seriam então compreendidos como

anos marcados pelo espírito de abnegada resistência cultural de que foram representativos o *Teatro Vila Velha*, com João Augusto, a *Jornada de Cinema*, comandada por Guido Araújo e o *Instituto Cultural Brasil – Alemanha* dirigido por Roland Schaffner.¹⁶⁵

De fato, na verdade, esse é o momento em que a “renascença baiana” se desfaz ou é desfeita, mas na nossa interpretação, não deixou um vazio. A partir destes três espaços destacados, além de alguns outros pertencentes a UFBA, tais como as Escolas de Teatro,

¹⁶⁴ Entendemos campo cultural através da interpretação proposta por Oliveira: “a idéia de um espaço que se autonomiza historicamente pelo estabelecimento das condições, regras e sanções que legitimam, ou não, a admissão de um fenômeno como pertencente a este domínio específico”. Ele chama atenção para a possibilidade de existência de *sub-campos* nos quais predominariam “determinadas práticas especializadas com seus códigos, normas e instâncias de legitimação respectivas”. In. OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. **A organização da cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador, 2002. p.165e 166.

¹⁶⁵ Cf. LUDWIG, Selma Costa **Mudanças na vida cultural 1950-1970**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Salvador, Bahia, 1982; OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. **A organização da cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador, 2002.

Belas Artes e Música, além das Residências, configurou-se durante os “vazios” anos 70 novas maneiras de concepção, diálogo e construção de cultura que ressignificaram, reapropriaram ou por vezes tentaram romper com as premissas da “renascença”.¹⁶⁶

Este reordenamento do campo cultural em Salvador também estava em consonância com um momento de amplitude nacional que era presente nas artes e televisão, como procurou dar conta a coleção “Anos 70”, organizada por Aduino Novaes, na qual diversos estudiosos analisam as produções culturais desta década, tentando construir um painel no qual fosse possível compreender, as mudanças ocorridas na sociedade brasileira. Encontramos nos artigos a percepção da consolidação da indústria cultural, o aumento da interferência do Estado através da Política Nacional de Cultura, a consciência de que exceto a televisão, todas as outras manifestações culturais analisadas faziam parte um circuito cultural restrito às classes médias e, sobretudo, a certeza de que ainda estavam “sob a tempestade”, (em 1979) que cerceava as possibilidades de um conhecimento mais amplo das atividades culturais existentes nos diversos espaços sociais.

Entretanto, a despeito das dificuldades vividas pelos autores, duas considerações de Aduino Novaes são importantes para que possamos compreender a dinâmica cultural dos anos 70:

1. se o sistema dominante sempre propõe representações culturais sistematizadas – e essa é uma das forças da sua ideologia –, ao longo dos anos 70 a revolta cultural se apresentou de forma espontânea e desorganizada;
2. onde houve tentativa de sistematização da revolta, ela se deu, ainda aqui, sob a essência da conciliação de classe, fruto das velhas concepções do populismo cultural da década de 60, que ignoram não a existência da contradição entre duas linhas de pensamento – a do dominante e a do dominado – mas o caráter antagônico dessa contradição.¹⁶⁷

Ou seja, as representações culturais que emergiram na década de 1970 teriam alguns elementos diferenciados dos da década de 60, e por isso em alguns momentos tornaram-se menos visíveis à repressão, como por exemplo, alguns tipos de jornais alternativos, e no nosso caso, dentro do campo cinematográfico, a produção superoitista pode ser considerada como

¹⁶⁶ OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. **A organização da cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador, 2002. p. 208

¹⁶⁷ NOVAES, Aduino (org). **Anos 70 – ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.p.16 A primeira edição foi em 1979 em volumes avulsos. Utilizamos a reedição de 2005, na qual os cinco volumes estão reunidos.

representativa desse processo. Mas por outro lado, este novo tipo de arte que dialogava com as precariedades impostas pela repressão e também com as influências contraculturais que ainda tinham grande força era fortemente rechaçada pelos outros atores do mesmo campo cultural, mas que continuam próximos da compreensão sessentista da arte como missão e politizada no sentido de transformação coletiva.

E nesse sentido, ainda no caso do cinema brasileiro, os anos 70, foram como analisam Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, um momento de revisão das posturas dos cineastas, seja no longa ou no curta-metragem em diversas vertentes, com concepções diferenciadas, mas buscando um “cinema popular”, que dialogaria com a cultura popular – entendida tanto como uma produção cinematográfica dirigida a grandes públicos, como fizeram Cacá Diegues, Bruno Barreto e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, ou num outro sentido, um “popular”, trazido por uma variada produção curtametragista, que se tentou se aproximar desta cultura como tema dos documentários, reconhecendo como popular, não só as manifestações e espaços rurais, mas também os trabalhadores urbanos, especialmente aqueles ligados aos setores industriais, como nos filmes de João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Vladimir Carvalho, entre outros.¹⁶⁸

Observando os programas das Jornadas foi possível encontrar alguns desses filmes que tanto foram exibidos, quanto premiados, como as produções do Grupo Cinema de Rua, na V Jornada Brasileira de Curta-Metragem, em 1976, além de programações específicas como a retrospectiva “O mundo do trabalho no cinema”, na IV Jornada Brasileira de Curta-Metragem, em 1975.

Buscando também compreender este momento, João Pinto Furtado usa a noção de “trânsito” como uma marca distintiva dos anos 1970, onde ocorreram diversos realinhamentos, no campo da cultura, entre eles os provocados pelas políticas públicas de cultura, mas também, pelo surgimento de novos atores políticos e sociais, que têm identidades cada vez mais urbanas, sejam elas de classe média ou periféricas, também representadas nas artes. Seriam marcas dessas identidades,

A progressiva afirmação do individualismo e a busca de uma relativa expansão do conceito de política como ilustram a persistente emergência na cena política pública de temas tipicamente relacionados à realização individual, tais como a defesa da livre orientação sexual, a condição feminina e dos direitos individuais

¹⁶⁸ BERNARDET, Jean- Claude. A voz do outro. In NOVAES, Adauto (org). **Anos 70 – ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. e XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro: os anos 70**. In. MORAES, Malu. **Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro**. Brasília: Ed. UNB/Embrafilme, 1986.

em geral, sejam eles ligados a acessibilidade, educação, lazer ou inclusão social¹⁶⁹

Furtado direciona então sua análise para a consolidação da indústria cultural no Brasil nos anos 70, e procura entender quais relações se estabeleceram entre ela e a população de baixa renda, especialmente através da música “brega”, em que os principais temas gravitavam em torno da realização individual do trabalho, amores desfeitos, desilusões, traições amorosas, etc. Nesse sentido, Renato Ortiz observa que houve nesse período uma reorganização do quadro cultural, dando à noção de popular uma nova abrangência - deslocada das noções nacionais-populares, seja no sentido conservador ou de transformação - que vai necessariamente na direção do consumo. Popular seria a partir deste momento, aquilo que é mais consumido, despilitizando no âmbito mais geral as discussões culturais.¹⁷⁰

Assim, transitando de volta para as questões relativas à nossa pesquisa existe um indicativo, tanto pelos jornais, mas, sobretudo, pelas entrevistas que havia uma movimentação cultural se delineando, com características específicas nos anos 1970, e segundo argumenta Giba Assis Brasil no caso de Porto Alegre, “Os anos 70 tiveram muito de atividade subterrânea, de cultura "underground" para sobreviver, e que veio a explodir nos anos 80 com o fim dos governos militares e da censura.”¹⁷¹

Essas atividades subterrâneas aconteciam nas fimbrias, no pequeno espaço que restou logo após ao AI-5 e que foi tensa e lentamente sendo aumentado no decorrer da década. Como identifica Ortiz, existem duas interpretações paradigmáticas para essas atividades, uma que a caracteriza como “cultura da depressão”, que seria alienada, irracionalista e com uma recusa do elemento político. Esta seria a caracterização do modernismo nas sociedades consideradas avançadas. A outra interpretação considerada por Ortiz como mais adequada, compreende os movimentos juvenis dos anos 60/70 como uma recusa à sociedade autoritária e tecnológica que se estabelecia no Brasil nesse período.¹⁷²

¹⁶⁹ FURTADO, João Pinto. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre “transe”, “trânsito”, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990. In. REIS, Daniel Aarão (org). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

¹⁷⁰ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5º reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.p.164

¹⁷¹ REIS, Nicole Isabel dos. “Deu pra ti anos 70” – rede social e movimento cultural em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração. <http://www.iluminuras.ufrgs.br/artigos/2007-18-deu-pra-ti-anos-70.pdf>. p. 18 Acesso em 18/01/2009.

¹⁷² ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5º reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.p.159.

Não é nossa intenção desenvolver um estudo aprofundado sobre a influência da contracultura na Bahia, mas algumas das entrevistas indicaram uma relativa força das novas idéias e concepções que começaram a rodar o mundo a partir dos fins dos anos 60. Consideramos uma tarefa um tanto árdua definir um movimento cultural como a contracultura, devido a polissemia que envolve sua conceituação,

de um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude de que falávamos anteriormente e que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo, e assim por diante. É tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca por uma outra realidade, de um outro modo de vida (...) De outro lado, o mesmo termo, pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra –chave – que, de certa maneira ‘rompe com as regras do jogo’ em termos de modo ou fazer oposição a uma determinada situação. (...) uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social.¹⁷³

A influência contracultural parecia se espriar em Salvador com mais força nesses mesmos anos 70 em que temas como comportamento dos jovens, aldeia hippie, meditação transcendental e discussões conceituais entre undergrounds e contraculturais ocupam páginas de jornais de que tinham ampla circulação, como a Tribuna da Bahia o Jornal da Bahia. Nesse sentido, Edgard Navarro também nos informa que,

por exemplo, não fumar maconha era caretice e se vestir de determinada forma era caretice. Porque eu era um desbundado, era um, um... era uma estética meio hippie, meio louca mesmo. Cabelos muito grandes e mal cuidados. A gente era... sandália havaiana... tudo contra o *establishment*. A gente ouvia falar de contracultura, de Luiz Carlos Maciel no Brasil, do Timothy Leary. nos Estados Unidos, de Allen Ginsberg, de toda essa gente que o *On the Road*, toda essa gente que inspirou e inspirava desde 67, ali, 68, essa onda inteira que ainda veio

¹⁷³ PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é contracultura**. 4ª edição. Brasiliense. São Paulo, 1986.p.22

ao longo da década de 70, ela se espalhou aqui, ela tomou força, e não tinha terminado ainda. Eram os ecos dessa onda, movimento hippie, contestação de tudo. A gente tava vivendo a ditadura militar, e tinha mais esse motivo né?

Ou seja, surgem nestes anos transformações que seguem ampliando o sentido do termo “político”, associando a ele as modificações comportamentais que eram consideradas também como enfrentamento a “moral e bons costumes” que eram tão caras aos militares.

Nas discussões relativas à contracultura vemos emergir uma categoria social que vinha se afirmando desde fins da década de 1950 – a juventude – categoria que se define não só pela faixa etária, pela transição da infância para idade adulta, pelo padrão de consumo, mas também pelo compartilhar de modos de sociabilidade.¹⁷⁴ Através dos jovens, geralmente caracterizados como portadores das vontades de transformações sociais, que as pautas contraculturais são inseridas nas sociedades ocidentais. É necessário ressaltar que, a juventude nesse aspecto não é um fator exclusivamente etário, inclusive pelo “efeito de prolongamento da ‘condição juvenil’”, devido a experiência universitária.¹⁷⁵

É justamente dessa juventude que a organização da Jornada tentou se aproximar, o que é possível perceber através do regulamento da I Jornada Baiana de Curta Metragem: “Artigo II – A Jornada tem por objetivo incentivar entre a juventude baiana a comunicação artística através da imagem cinematográfica e contribuir para que se abram melhores perspectivas para o curta-metragem na Bahia e no Brasil.” Ou seja, associada com as atividades do GEC, a Jornada proporcionaria um espaço de visibilidade as produções dos jovens cineastas do estado, visto que, nos cinemas existentes na cidade, a possibilidade de exibição da produção de curtas-metragens baianos era praticamente nula, devido a organização do mercado cinematográfico, que privilegiava filmes estrangeiros e de longas-metragens, como é possível apreender a partir das programações dos cinemas da cidade nos jornais.

Como vimos no capítulo anterior, a tática usada para atrair a juventude pela organização do evento foi bem sucedida, pois a partir da II Jornada Nordestina é notável o aumento da produção inscrita em Super-8, que era a bitola a qual os cineastas mais jovens e os iniciantes geralmente tinham acesso, por ser mais barata que as bitolas de 16 e 35mm. É através do trânsito desses jovens, e dos indicativos das programações das edições da Jornada,

¹⁷⁴ CRUZ, José Vieira da. **Juventude e identificação social: experiências culturais dos universitários em Aracaju/SE (1960-1964)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe. Centro de Educação e Ciências Humanas. Núcleo de Pós- Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Mestrado em Sociologia. Aracaju, 2003.

¹⁷⁵ Op cit.p.27

que a compreendemos inserida num circuito cultural da juventude de classe média sotopolitana que se organizava no centro da cidade.

4.2 -Centro da cidade e circuito cultural da juventude:

O centro da cidade é instituído antes de tudo pelos seus jovens, pelos adolescentes. Quando estes exprimem a sua imagem da cidade, sempre têm tendência a restringir, a concentrar, a condensar o centro; o centro é vivido como lugar de troca de atividades sociais, das atividades eróticas no sentido amplo do termo. Melhor ainda, o centro da cidade é vivido como espaço onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas.¹⁷⁶

Nesta citação, Barthes atribuiu ao centro outras funções, outra centralidade que não são somente da esfera da economia e política. Essa compreensão nos interessou, pois descortinou outras possibilidades de apreensão da cidade, que no nosso caso foi direcionada pela existência e ocorrência das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 1970.

Assim, ao contrário do bairro do Comércio, das imediações da Av. Joana Angélica com o início da Av. Sete de Setembro, que eram espaços ocupados por lojas, bancos, escritórios e diversas atividades relacionadas a práticas comerciais, o Campo Grande, Canela e Vitória eram locais de ampla ocupação residencial e circulação estudantil, contando com uma concentração considerável de prédios da Universidade Federal da Bahia (Reitoria, Escola de Teatro, Escola de Belas-Artes, Escola de Música e as Residências Estudantis, Feminina e Masculina); escolas secundaristas; associações culturais como o ICBA e a Aliança Francesa; teatros como o Vila Velha e posteriormente o Gamboa e alguns bares, como o Avalanche no Canela e o Raso da Catarina, no Campo Grande. Por conta disto, seria possível dizer que nos anos 1970, a tríade Campo Grande, Canela e Vitória, formavam o centro cultural de Salvador.

Esses espaços, em que agiam e se encontravam “forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas”, nos fizeram a princípio desconfiar e depois discordar do “vazio”. Isto não significa ignorar ou minorar os efeitos nefastos da ditadura militar no campo cultural baiano e brasileiro, mas sim uma tentativa de compreensão da atuação daqueles que permaneciam interessados em manter a existência de espaços de expressão e diálogo, ainda que sob pressão e nem sempre de modo organizado. Entre esses sujeitos que permaneciam interessados nesses

¹⁷⁶ BARTHES, Roland. Apud. BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Táticas caminhanter: cinema marginal e flânscias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**. V. 27, nº53. São Paulo, 2007. p. 177-194

espaços de expressão, há indícios de uma presença significativa de uma parcela jovem e de classes médias.

Nesse sentido, a cidade emerge como

um labirinto do vivido eternamente renovável, onde o indivíduo que nele adentra não é um ser completamente perdido ou sem rumo. É alguém que lida com memória e sensação, experiência e bagagem intelectual, recolhendo os microestímulos da cidade que apresentam caminhos que se abrem e se fecham.¹⁷⁷

Ou seja, as pessoas que transitam em determinados trechos da cidade, o fazem geralmente de modo intencional, buscando a satisfação de interesses determinados pela sua vivência enquanto sujeito. Sendo assim, a cidade é re-construída pela experiência daqueles que a vivem e partilham os seus caminhos. Alguns desses caminhos levam as Jornadas de Cinema, que inserida na ambiência sócio-cultural do centro da cidade de Salvador, pode ser considerada como componente de um *circuito* cultural. O circuito é entendido como

(...) uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade, por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos -, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater a contigüidade (...) mas ele tem (...) existência objetiva e observável: pode ser identificado, descrito e localizado.¹⁷⁸

Essa é uma noção apropriada da Antropologia Urbana, e que nos parece interessante a compreensão da movimentação existente no centro da cidade de Salvador nos anos 70, indicada pelos jornais e entrevistas, articulando a Jornada a este panorama geral, a partir dos trajetos construídos pelos nossos entrevistados. Dentro de um circuito, sugerem-se possibilidades de encontros entre pessoas que partilham de interesses e “visões de mundo” próximas, criando canais de diálogos e redes sociais.

Nesse sentido, locais como o ICBA; Teatro Vila Velha e Gamboa; Escola de Teatro, Belas-Artes e Música; Residências Universitárias e a Reitoria da UFBA foram lembrados e considerados representativos do “clima” do período, por proporcionar, dentro das suas

¹⁷⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 8.nº16, 1995.p.285

¹⁷⁸ MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social** Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 2.p.179

possibilidades, abrigo e estímulo para o que era tido simultaneamente como mais vanguardista/alienado/subversivo, a depender do posicionamento político e estético do observador. Dentre os elencados, elegemos para uma rápida aproximação, o ICBA e o Teatro Vila Velha. O ICBA, por ter sido o grande ponto de convergência para quase todas as atividades artísticas e culturais do período, (o que necessariamente inclui a Jornada) e o Vila Velha, por ser palco de montagens significativas no período e de shows de artistas considerados como referenciais importantes e influentes no período.

4.3.1- ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha/ Instituto Goethe)

“O ICBA, volto a ele. Era praticamente nossa casa. Nós estávamos no ICBA 4,5,6,7 dias por semana. Porque no ICBA tava acontecendo tudo.” (Fernando Belens)

O ICBA – Instituto Cultural Brasil-Alemanha, também conhecido como Instituto Goethe, localizado no Corredor da Vitória, se constituiu durante as décadas de 1960 e 1970, como um dos principais espaços estimuladores das inovações artísticas em Salvador. Os Institutos existem desde 1956 em diversas partes do mundo, e foram criados objetivando a difusão da língua e cultura alemã.¹⁷⁹ Sabe-se que sua fundação em Salvador data de 1962 e que a partir de 1970, com a chegada de Roland Schaffner, para assumir a direção do Instituto na Bahia, a instituição passou por transformações que a colocaram como protagonista de diversas atividades culturais.

Raimundo Matos Leão definiu o ICBA como um espaço em que se podia “respirar com tranquilidade”, indica que frequentá-lo fazia parte dos hábitos dos artistas, universitários e intelectuais, que o entendiam como um local de liberdade, mesmo no período da ditadura.¹⁸⁰ Na imprensa eram bastante comuns a menção e reportagens sobre eventos ocorridos nas dependências do Instituto, que conseguia agregar ao mesmo tempo exposições, cursos diversos, seminários e peças de teatro. Em 1975 nos dias 20 e 22 de setembro, a Tribuna da Bahia tinha reportagens sobre a política cultural do ICBA que privilegiava “artistas jovens”, por entendê-los como os elementos de renovação da arte. Assim, os núcleos de pesquisa afro-

¹⁷⁹ Cf <http://www.goethe.de/ins/br/sab/ptindex.htm>. Acesso em 12/12/2007.

¹⁸⁰ LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2007.p. 246

brasileira, como o Baiafro ou de artes plásticas, como o Cooperarte eram acolhidos e estimulados.¹⁸¹

Já em 1976 novamente na Tribuna, na reportagem “Isso acontece no ICBA” traça rapidamente a sua trajetória após a chegada de Roland Schaffner. Entre as diversas atividades, algumas tinham fundo didático como a Cinemateca e as oficinas de música: oficinas de jazz, de música popular brasileira e música cênica contemporânea. Nesta reportagem, a Jornada aparece como a principal atividade realizada com a parceria do Instituto.¹⁸² Em relação a atividade cinematográfica, havia em funcionamento “o grupo Experimental de Cinema da Bahia, o Clube de Cinema, Seção Nordeste da Federação Nacional de Cineclubes, Associação Brasileira de Documentaristas (Seção Nordeste), e a direção da Jornada Brasileira de Cinema, além do arquivo central do cinema alemão no Brasil.”¹⁸³

Fernando Belens relata uma das principais atividades realizadas no ICBA, no que tange à atividade cinematográfica, um curso profissionalizante de cinema, feito em convênio com o Clube de Cinema da Bahia e a ABD,

Ai eles reuniram na Bahia, os cineastas jovens. Nós éramos jovens e magros naquela época. (...) Tinham paraibanos, baianos, paranaenses. Reuniu-se essas pessoas 4 meses em Salvador, foi um curso intensivo de praticamente 10 horas por dia. E eles trouxeram pessoas fantásticas, que aí eu acho que é uma determinante para eu fazer cinema: Jean- Claude Bernardet dando é... Roteiro para Documentário e de alguma forma História do Documentário Mundial e Peter Przygodda na montagem. Teve Zequinha Mauro na fotografia, e um rapaz do som que eu nem me lembro, passou assim, meio batido. Mas essas duas figuras são assim importantíssimas, mestres, não pelo que eles falam, mas pelo que eles são, da maneira como eles tratam a turma. E aí, a partir desse momento, eu disse: “Não, vou fazer cinema. É a minha”. Era um curso profissionalizante, dava a gente direito de registro em carteira e tudo. Nós fizemos um curta coletivo, que a idéia foi eu quem trouxe pro grupo, que era coletivo. Foi *Por exemplo, Caxundé*, que ganhou o prêmio JB, que era na época o prêmio mais importante para o curta. Não tinha ainda os festivais de curta. O curta ainda não freqüentava os festivais de longa, e a partir daí a coisa fluiu.¹⁸⁴

¹⁸¹ TRIBUNA DA BAHIA. **ICBA reúne artistas para aperfeiçoamento musical.** Salvador. 20 de setembro de 1975. p 11; TRIBUNA DA BAHIA. **Artista jovem é apoiado na política cultural do ICBA.** Salvador. 22 de setembro de 1975. 2º Caderno. p 11. TRIBUNA DA BAHIA. **Núcleo de pesquisa afro-brasileiro.** Salvador. 22 de setembro de 1975. 2º Caderno. p 11.

¹⁸² TRIBUNA DA BAHIA. **Isto acontece no ICBA.** Salvador, 24 de março de 1976. 2º Caderno. p.11

¹⁸⁴ Entrevista concedida por Fernando Belens na sua residência, em 16 de agosto de 2008.

Pola Ribeiro também faz menção a esse curso, considerado pelos dois como um marco importante no interesse pela realização cinematográfica. A sua fala ressalta também a importância do ICBA enquanto “antena” que captava as principais tendências cinematográficas daquele período, trazendo-as para Salvador, e influenciando também na sua formação cinematográfica.¹⁸⁵

3.3.2 - Teatro Vila Velha

O Teatro Vila Velha, localizado no Passeio Público, Campo Grande, estava também imerso nesse circuito cultural. O “Vila” surgiu em 1964, após uma campanha pública com doações de particulares, financiamentos públicos e a doação de um terreno no Passeio Público, como sede para a Sociedade Teatro dos Novos, criada em 1959 a partir de uma dissidência de formandos (Carlos Petrovich, Sônia Robatto, Tereza Sá, Carmen Bittencourt, Echho Reis e Othon Bastos) e um professor, João Augusto, da Escola de Teatro da UFBA.¹⁸⁶

Optando por textos nacionais e propostas que englobavam literatura de cordel, o “Vila” é inaugurado com a montagem de *Eles não usam bleque-tai*, de Gianfrancesco Guarnieri, por João Augusto. Durante os anos 1960, o “Vila” tornou-se uma das referências para se pensar a atividade teatral na Bahia. Entretanto, os primeiros anos da década de 1970, foram de extrema dificuldade e de paralisação nas suas atividades durante o ano de 1971 por conta do desabamento do teto do *foyer*, que desencadeou mais uma campanha pública, inclusive com o show *Salve o Vila*, com diversos artistas com a bilheteria direcionada para a reforma. Somente em dezembro a Secretaria de Educação e Cultura liberou a verba, e a reforma foi realizada, com a reabertura do teatro em janeiro de 1972.¹⁸⁷

Houve a partir de 1972 diversos shows de música, com a temporada de Vinícius de Moraes, reinaugurando o teatro.¹⁸⁸ A pauta do “Vila”, contou durante os anos 70, com shows de artistas consagrados como Gal Costa e A cor do som, com a apresentação de *Gal a todo o vapor*, sediou I Encontro de Música Brasileira e montagens de espetáculos com repercussão nacional, tal como *Cancão de fogo*, embora houvesse também espaço para a “nova música

¹⁸⁵ Entrevista concedida por Pola Ribeiro sua residência, em 19 de abril de 2008

¹⁸⁶ RATTES, Plínio César dos Santos. **Públicos do Teatro Vila Velha**. Monografia de Graduação. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador, 2008.p.23

¹⁸⁷ LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2007.p.226.

¹⁸⁸ SPENCER, Nilda. Coluna: Teatro. **Tribuna da Bahia**. 2º caderno. 13 de janeiro de 1972.p. 2

baiana” representada, por exemplo, pelo conjunto “ Os Cremes”.¹⁸⁹ Houve também diversas montagens teatrais, a partir da parceria de João Augusto com o Teatro Livre da Bahia, tais como *Cordel II*, *Quincas Berro d’Água* e *Os Sete Pecados Capitais*. Através dessa parceria entre o “Vila” e o Teatro Livre da Bahia, surgiram experimentações em teatro de rua, que segundo Belens eram bastante interessantes para ele e sua turma.¹⁹⁰

Em 1974, houve a inauguração do teatro Gamboa, nos Aflitos, com a proposta de abertura para o teatro jovem baiano, funcionando como um centro de estudos dos mais diversos ramos artísticos atendendo, junto com o “Vila”, os anseios de realizadores e produtores jovens que ainda não tinham acesso (geralmente devido ao alto valor das pautas) ou não se interessavam pelos espaços tradicionais e consagrados - como era identificado o TCA (Teatro Castro Alves), ou o Teatro Santo Antônio, na Escola de Teatro.

É interessante ressaltar que nesse circuito cultural as posições dos sujeitos eram fluidas, ou seja, era possível que uma mesma pessoa fosse cineasta participante da Jornada, fizesse parte do público assistente de uma peça de teatro no Vila Velha, contribuísse com matérias para algum jornal alternativo e participasse de um dos cursos de música ou artes plásticas oferecidos pelo ICBA, por exemplo. Consideramos essa fluidez significativa e característica do período, por nos indicar alguns dos caminhos possíveis de expressão desses jovens.

4.4– A criatividade colorida de uma geração: o super-8 como possibilidade de expressão.

Para situar a produção cinematográfica baiana dos anos 1970, se faz indispensável falar da produção superoitista, que foi em grande medida gerada em torno da expectativa da exibição dos filmes nas Jornadas.

Desde a década de 1920, existiram tentativas de criação de películas mais baratas e fáceis de manejar e transportar do que a 35 mm, que foi a primeira bitola a ser criada, e com

¹⁸⁹ Respectivamente, TRIBUNA DA BAHIA. *Vaporosa Gal Costa*. 25 de janeiro de 1972.p.2; TRIBUNA DA BAHIA. “*Cancão de Fogo na Bahia*”: de 24 a 29 no Vila Velha.11 de setembro de 1976. 2º caderno, p.9;TRIBUNA DA BAHIA. “*Os Cremes*” no V. Velha (é a nova música baiana). 11 de setembro de 1973.p.13

¹⁹⁰ Respectivamente, LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2007.p.227; Entrevista concedida por Fernando Belens na sua residência, em 16 de agosto de 2008.

poucas variações é a mesma utilizada ainda nas produções cinematográficas profissionais.¹⁹¹ Por conta desse esforço técnico e tecnológico, surgiu a bitola 16mm, alternativa mais em conta para o uso de cineastas amadores, assim também como a 8 mm. A modificação do 16mm para o 8mm foi pautada pela diminuição da janela da bitola, diminuindo a quantidade de filme utilizada para o mesmo tempo de filmagem, (quatro minutos) e que depois de finalizado seria por volta de três minutos, a 18 quadros por segundo, ou seja, quase dobrando o aproveitamento do filme em relação ao 16mm. Assim, a utilização desses filmes em eventos familiares, férias, entre outros registros amadores foi corriqueira durante toda a década de 1950.

A bitola Super-8, surgiu em 1965 nos Estados Unidos como um aprimoramento das técnicas utilizadas no 8mm. As principais transformações do 8mm para o super-8, foram a mudança no sistema de perfuração dos filmes, permitindo uma maior área de impressão do filme e a inserção do filme num cartucho que possuía entalhes que permitiam a ativação dos sistemas mecânicos ou elétricos das câmeras, embora houvesse o inconveniente da falta do negativo, obrigando o trabalho de montagem a ser realizado totalmente sobre o original. Contudo, uma câmera mais leve, com filmes mais baratos e que além de ser utilizadas pelas famílias para seus registros íntimos, passou a também ser utilizada por jovens que se iniciavam na prática cinematográfica em diversas partes do Brasil, inclusive na Bahia.

Ai tem a história que é mais ou menos a história de Edgard Navarro, de Fernando Belens, de todo mundo, era o sonho de comprar uma máquina, porque cinema sempre foi uma coisa, uma arte muito cara (...) e ai em 1968 (...) eu comprei um câmera, uma super-8, porque a novidade era o super-8. (...) ai com o super-8 a gente conseguia guardar uma parte do salário pra fazer experiências e foi assim que começou a surgir o cinema.¹⁹²

Assim, como explicita Robinson Roberto, os outros cineastas superoitistas tiveram uma trajetória de aproximação do super-8 semelhante, por perceberem-na como um caminho mais fácil de realização do desejo de expressão a partir da prática cinematográfica, e nesse sentido, nos é plenamente possível afirmar que as Jornadas criaram o “clima” para o surgimento uma nova geração de cineastas baianos (ensejo que estava presente desde o seu primeiro regulamento). Isto pode ser detectado pelas experiências de quatro cineastas baianos que iniciam seus trabalhos na década de 70, utilizando o Super-8 como “meio de expressão” e

¹⁹¹ Bitola é um termo herdado da fotografia e que corresponde a medida da tira da película.

¹⁹² Entrevista concedida por Robinson Roberto, na sua residência em 23 de março de 2009

que tem trajetórias que se tocam através desta produção e das Jornadas. Eles são Pola Ribeiro Fernando Belens, Edgard Navarro e Robinson Roberto.

Pola estabelece sua aproximação com o cinema desde a infância, a partir do momento que a mãe leva a ele e os irmãos para assistir filmes, mas admite que sua compreensão do que seria o cinema mudou a partir do momento que começou a participar do GEC, em 1974, pois o curso proporcionou a ele informações novas e um grau de proximidade, que se aprofundou ao resolver junto com Pedro Néri, Boaventura Maia Neto e José Alberto Souza Maior, filmar em Super-8.

Belens situa o nascimento do seu interesse por cinema em quatro bases que ele considera principais; a organização de uma feira de cultura por ele e outros estudantes do Colégio Central, em repúdio a ditadura, em 1970, que foi proibida pela diretoria, e na qual ele foi responsável pela parte relacionada ao cinema, ao impacto de ter assistido *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ao que ele nomina de “sensação estética” que todo o artista teria de modo inato e que vai sendo delineada de acordo com suas vivências e a necessidade de expressão, que é confrontada pela ditadura, através da censura.

Navarro coloca sua experiência de modo parecido a Belens, citando Buñel, com *O Fantasma da Liberdade*, como uma grande obra-prima que lhe tocou profundamente; a sua identificação com o personagem principal de *Meteorango Kid, o herói intergaláctico*, e seu impacto de ver Salvador, e os lugares conhecidos na tela do cinema, e os “filmecos” Super-8 de Fernando Belens, com suas seguidas experiências, que o fizeram perceber que era possível a vivenciar a produção de sua própria expressão artística, que assim como a “sensação estética” Belens, já havia se mostrado através da música, literatura, teatro e culmina no cinema, como uma forma de transcendência.

Robinson Roberto tem uma trajetória que destoa um pouco dos realizadores anteriores. Nascido no interior, em Jequié, relaciona suas primeiras memórias cinematográficas a uma animação assistida na infância e a presença dos mascates que exibiam filmes na praça nos finais de semana, mas ressalta que seu envolvimento militante e posteriormente profissional é oriundo do exercício da crítica cinematográfica num jornal impresso e numa rádio da região, além da prática cineclubista, na qual ele ressalta a importância do contato com Walter da Silveira e Paulo Emilio Sales Gomes, para que a criação do Clube de Cinema de Jequié fosse possível.¹⁹³ E é a partir do cineclubismo, que segundo ele, vem a vontade de “fazer filmes”, concretizada a partir de 1973, com *Agreste*.

¹⁹³Idem.

E embora haja uma diferenciação maior entre três trajetórias iniciais e a última, todas elas se tocam e encontram através das Jornadas e da produção superoitista, visto que as narrativas do início do envolvimento dos quatro com o cinema marcam um período entre 1970 e 1976. Neste, o processo de aproximação foi intensificado e direcionado pela existência da Jornada, que se configurava semelhantemente para cada um deles como um espaço onde era possível se expressar, encontrar pessoas com interesses comuns e gerar círculos de amizades, discussão, e experimentações que podiam facilmente ultrapassar o campo cinematográfico, aproximando-os de outras influências.

Embora contemporaneamente seja habitual falar do super-8 evidenciando de modo específico a sua vertente mais experimental, que de fato proporcionou uma série de experimentações estéticas que enriqueceram a trajetória do cinema brasileiro - ela não foi a única. No tocante ao cinema baiano, a partir da participação superoitista nas Jornadas, é possível identificar pelo menos três tendências, que não devem ser consideradas como estanques, mas que tinham uma atuação diferenciada no campo cinematográfico. Baseados nas informações e análises que nos trazem Marcos Pierry e Paulo Sá, além da entrevista de Robinson Roberto, demarcamos os seguintes grupos de convergência: o do Grubacin (Grupo Baiano de Cinema), mais próximos da concepção clássica e hollywoodiana de cinema, grupo formado por Milton Gaúcho, Cícero Bathomarco, Carlos Modesto, Paulo Sá, Ailton Sampaio, entre outros; havia também aqueles que se reconheciam como oriundos do cineclubismo, como Robinson Roberto, José Umberto e Juraci Dórea e por último a tendência mais voltada para o experimental, com uma busca por um cinema mais autoral, grupo formado por Edgard Navarro, Fernando Belens, Pola Ribeiro, José Araripe, que em 1979 formariam, a Lumbra.

De modo geral, como atestam as fichas técnicas dos filmes e os depoimentos, no nosso caso, especialmente o de Robinson Roberto, havia uma espécie de trânsito entre esses grupos superoitistas, realizado especialmente através da colaboração de uns nos filmes dos outros. Pola Ribeiro destaca na sua fala a importância do empréstimo da coladeira de Sergio Hage Fialho e a colagem da banda sonora por Robinson Roberto para a finalização d'*A conversa*, por exemplo.¹⁹⁴

Se a produção em 16 mm era considerada o reduto principal do cinema político no sentido mais comum do termo, na produção superoitista mais experimental, estavam radicadas discussões que podem ser localizadas na esfera comportamental. De modo geral, ela pode ser considerada o veículo de expressão da mudança de valores e comportamento experimentada

¹⁹⁴ Entrevista concedida por Pola Ribeiro sua residência, em 19 de abril de 2008.

pela juventude de classe média soteropolitana, que naqueles anos entrava em contato com a contracultura e o desbunde, que Belens caracteriza da seguinte maneira:

Eu acho que o Super-8 representava mais ou menos o seguinte: houve o momento da ditadura, fechou no AI-5... que o Brasil, a esquerda foi dividida em duas: a que desbundou, que era o nosso caso. Tinha o pessoal que buscava nas drogas, nas experiências novas de vida, buscavam nas manifestações não ligadas ao sistema como poema de mimeógrafo, o Super-8, este totalmente independente, o teatro instantâneo de rua (...). E do outro lado estavam as pessoas que assumiram a luta armada, que deram suas vidas, que foram heróicos e tudo, e que algumas pessoas da arte e da cultura ficavam de alguma maneira representando essas pessoas (...) o cinema que vai buscar raízes populares, a coisa do CPC, tudo ali, que busca associações de bairro, e que faz cinema dedicado a uma coisa muito explícita. Então nosso cinema não tinha muitas regras, e isso não era bem visto por quem se sentia dono da cultura.¹⁹⁵

Ou seja, a produção superoitista levava para as Jornadas discussões que conflitavam com as concepções expressas por um cinema considerado de esquerda, e que tinha as suas bases ainda apoiadas no modelo do documentário sociológico que começa a ser questionado exatamente nos mesmos anos 70. Pola Ribeiro também cria um modelo de explicação para o que seria o Super-8:

Quer dizer isso – que se tinha um monumento, o 35 era a filmagem do monumento “Um monumento sobre D. Pedro II”. O 16 era quase o making-off da construção desse documento. Como era feito, criticando o personagem, os trabalhadores que morreram fazendo o monumento, os salários que não foram pagos. E o super-8 tava em cima no monumento, enrolando o cara na cabeça do monumento, amarrando as mãos do monumento, fazendo manifesto... era isso. Por cima do monumento, vivendo o monumento. Então quando isso batia na Jornada, uma coisa misturada com a outra... o espaço do super-8 foi muito grande.¹⁹⁶

As duas interpretações da vivência da produção Super-8 são complementares, elas explicitam a emergência de uma nova maneira de fazer cinema, que não tinha compromisso político direto como os filmes do 16, mas que representavam um jeito de enfrentamento do

¹⁹⁵ Entrevista concedida por Fernando Belens na sua residência, em 16 de agosto de 2008

¹⁹⁶ Entrevista concedida por Pola Ribeiro sua residência, em 19 de abril de 2008

Estado e da própria compreensão de cultura tradicionalmente definida pelas esquerdas. Entretanto, o Super -8 teve entre 1972 e 78 seu espaço garantido pelos regulamentos das Jornadas, inclusive estimulado pela própria organização, através da Mostra Informativa Nacional do Super-8 e do curso ministrado por Jorge Bodansky, que ensinou ensinar as técnicas necessárias para a realização dos filmes, sublinhando uma das grandes polêmicas das Jornadas: a relação que habitualmente se fazia entre as bitolas e o nível de profissionalização do realizador. A partir dos anos 70 houve um crescimento expressivo na produção de filmes Super-8 em diversas áreas do Brasil, como em Porto Alegre, Teresina, Recife e Salvador, além do Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Na região Nordeste, a Jornada foi o principal pólo irradiador e também concentrador desta produção, já que ao abrir espaço para esta bitola, influenciava os jovens realizadores a produzir mais filmes para serem exibidos.

A produção superoitista se diferenciava dos filmes em 35 e 16 mm. Tanto nas entrevistas, como na documentação encontrada sobre a Jornada, encontramos uma tensão que perpassava as edições da Jornada, demarcando um espaço, ainda que sujeito a alguma permeabilidade, que é temático, estético, político e em última instância geracional, entre as bitolas. Trocando em miúdos, a produção realizada em 35 e 16 mm era considerada profissional, enquanto os superoitistas eram tidos como amadores.

Contudo, mesmo dentro da categoria “profissional”, existiam diferenciações – embora de modo geral, os cineastas destas bitolas estivessem em atividade desde os anos 60, e os filmes estivessem em grande parte inseridos no cinema político, eles variavam no gênero, embora houvesse uma predominância do documentário, que era considerado a forma ideal de registro, por ter condições de captar, segundo o pensamento da época, a realidade social vivida em torno das classes subalternas.

Há nas entrevistas realizadas, uma espécie de consenso que divide os temas dos filmes em 35, 16 mm e Super-8. Este diz que os temas giravam, no caso da produção em 35mm nos assuntos “oficiais”, como museus, temas históricos, o que pode ser considerado uma influência dos editais de estímulos aos assuntos que pertenciam ao espectro de uma identidade nacional apropriada e reconstruída pelo Estado autoritário, e que tinham apoio institucional, através do INC e Embrafilme, embora ainda não houvesse uma política específica para o curta-metragem.

Havia também filmes que tratavam do campo, do sertão e sua cultura, que poderiam seguir a estas determinações, mas outros tinham abordagens mais críticas e independentes. É possível encontrar realizadores como Vladimir de Carvalho, que transitou entre os dois espectros. No caso do 16 mm, já havia mais proximidade com os temas urbanos, tratando

geralmente de operários e seu cotidiano, moradores de rua, vida nas cidades, entre outras coisas. E os filmes em Super-8, seriam basicamente experimentais, “porra-loucas”, descompromissados com a realidade tão cara aos outros cineastas. Entretanto, a listagem dos filmes premiados, nos indica uma permeabilidade entre os temas nas mais diversas bitolas. Não havia temas exclusivos. Temos registros de filmes em Super-8 e em 16 mm que tratam de temas sertanejos e urbanos, 35 mm experimentais, e assim por diante.

É importante ressaltar que se os filmes premiados necessariamente passavam por um processo de seleção, os filmes escolhidos eram aqueles que mais se adequavam às propostas da Jornada, expressas tanto nos regulamentos, quanto pelo júri. Ou seja, apesar de não serem proibidos se inscrever, os filmes que de algum modo se distanciavam dos formatos compreendidos como filmes políticos e culturais, tinham poucas chances de obter premiação, apesar de muitas vezes causarem bastante impacto durante as exposições e debates.

Os filmes rodados em Super-8 eram os que provavelmente mais sofriam com estas interdições, embora a Jornada tivesse o mérito de ter sido um dos primeiros festivais de cinema brasileiro a aceitar os superoitistas, e adaptar suas normas de modo a buscar um padrão de isonomia nas exposições e premiações devido às pressões empreendidas pelos cineastas do Super-8, evidenciadas nas coberturas jornalísticas e nos documentos lançados durante as edições do festival. Contudo, o mérito é o que mais se destaca nas entrevistas dadas pelos realizadores superoitistas, quando dizem que:

O Super-8 era exibido no mesmo espaço que o 35 e o 16, era algo novo, totalmente novo (...) E na Jornada era dado a estes produtos o mesmo espaço sagrado do 35mm, a grande tela, o grande público, a ritualização de uma produção reconhecida. Então a Jornada tem uma importância vital, eu acho. Somos todos filhos da Jornada, mais queridos, menos queridos.¹⁹⁷

E a Jornada tinha uma coisa maravilhosa, embora fosse uma discussão dentro da classe, as categorias: ‘o Super-8 não é cinema, ‘o Super-8, não existe isso’. Na real é que Guido organizava a Jornada de uma forma que os filmes passavam intercalados. Então passava o 35, o 16, o Super-8, o outro Super-8, o outro 35, o outro 16.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Entrevista concedida por Fernando Belens na sua residência, em 16 de agosto de 2008.

¹⁹⁸ Entrevista concedida por Pola Ribeiro sua residência, em 19 de abril de 2008

As falas de Belens e Ribeiro elidem o período inicial da Jornada, entre 1972 e 1975, em que mesmo exibidos na “grande tela”, os programas eram organizados de acordo com as bitolas, e a premiação também seguia a mesma divisão, e se referem diretamente a reorganização acontecida em 1976, que estabelece a programação dos filmes independentemente da sua bitola. Este é o indicativo do crescimento de importância que a produção superoitista tem nas Jornadas, que parece ultrapassar o que aparentemente se pretendia pelos cineastas tidos como profissionais, ou seja, o Super-8 como porta de entrada, e, portanto, provisório enquanto suporte para atividade cinematográfica, terminou desenvolvendo-se enquanto linguagem própria de uma geração que se utilizou do respiradouro que foram as edições da Jornada, para se expressar durante os anos 70.

Assim, as atividades culturais desses jovens, desenvolvidas muitas vezes à margem dos interesses das políticas públicas de cultura, mas exatamente no centro da cidade de Salvador, floresceram ou consolidaram-se - durante a mesma década de 1970 - no interior de diversos espaços culturais, que serviam como elementos aglutinadores de pessoas interessadas em artes plásticas, teatro, música, jornalismo, cinema, que entre outras atividades, mobilizaram uma parcela da juventude baiana que circulava pelo centro da cidade gestando novas formas de dialogar com a cultura baiana e brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Difícil finalizar, por entendermos que ainda faltam muitos caminhos a serem percorridos. Ao propor uma trajetória de investigação sobre as edições da Jornada de Cinema da Bahia nos anos 70, acabamos por encontrar com essa época, suas sombras, seus encantos e, sobretudo, uma dificuldade de aproximação. Década que por muito tempo foi conhecida como vazia no campo da cultura, se revelou prenhe de manifestações culturais além transformações sociais, econômicas, políticas, que são mais citadas e pesquisadas. Portanto, no que tange ao campo cultural, especialmente na(s) Bahia(s), os anos 70 devem ser ainda mais investigados, indagados de modo que outras questões possam ser colocadas e resolvidas (de modo sempre provisório).

A Jornada foi abrigo para pensar, organizar politicamente e ousar temática ou esteticamente no cinema brasileiro e baiano neste período. Por conta disso, compreender ainda que brevemente como se organizavam as políticas públicas para a cultura, e especialmente para o cinema, foi essencial, pois, possibilita a compreensão do surgimento da ABD enquanto órgão representante dos cineastas não só documentaristas, mas curtametragistas em geral; e sua importância como elemento da sociedade civil na negociação com os órgãos governamentais como no caso da Resolução de nº18 do Concine, também conhecida como “Lei do Curta” a existência de tantas reuniões de associações de “classe”, em que pese todas as tensões e debates entre os considerados profissionais e os ditos amadores.

Reconhecemos também a sua importância para a reestruturação do movimento cineclubista e sua colaboração na organização da DINAFILME, como elemento essencial na distribuição dos filmes de curta-metragem em escala nacional. Mesmo estando focada no curta-metragem, durante essa década é plenamente possível que a Jornada tenha sido o principal evento de cinema do país, devido à convergência de “pessoas de cinema” para o ICBA, onde ocorriam a maior parte das atividades.

E sem esquecer que a História se faz através dos processos e não apenas dos indivíduos, seria no mínimo injusto não sublinhar a importância de Cosme Alves Neto, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que foi responsável por articular contatos nacionalmente; Roland Schaffner, diretor do ICBA, naquele período, recém-chegado do Rio de Janeiro, e como já dissemos anteriormente, foi na sua gestão que o Instituto se transformou no principal ponto de convergência para os interessados em artes e cultura em

geral, em Salvador, e, sobretudo, Guido Araújo como idealizador/organizador/diretor da Jornada e sua perseverança para que ela continue atravessando quase quatro décadas.

Num período de repressão, de ditadura, não foi possível esquecer os silenciamentos e os incômodos e medos causados pela existência e atuação da censura, ainda que a Jornada, muito por conta da sua realização no ICBA, fosse considerada e vivenciada como um respiradouro, naqueles tempos de “bolha”, onde não se podia falar. Assim, os debates sobre os filmes, tomaram uma dimensão quase catártica ao misturar novos e antigos, discussões políticas e estéticas, experimentalismos e narrativas clássicas documentais, gerando naquele caldo de cultura uma nova geração que pretendia se expressar pelas artes, especialmente no cinema, nos “filmecos”.

Entendemos os anos 70 como período em que a sociedade brasileira passava por um processo de revisão das relações possíveis com a política, que foi empurrada da perspectiva macro, dos partidos políticos e transformações estruturais, para as atitudes e comportamentos cotidianos, constituindo uma nova forma de enfrentamento que na nossa interpretação continuava constituindo uma resistência, embora de outra natureza.

E através desse desejo de expressão e da importância que a Jornada assumiu no panorama cultural do período, como principal fórum cinematográfico brasileiro e único baiano, ela estava, através dos seus participantes e espaços, muito próxima de outras manifestações culturais que existiam no circuito cultural do centro da cidade e que intercambiavam influências entre os seus participantes, seja como produtores e mobilizadores culturais, ou como público assistente. Assim, este trabalho pretende somente puxar o véu, para que se deslindem outras possibilidades, caminhos e abordagens sobre a Jornada em seus diversos períodos, e sobre os anos 70 baianos.

ANEXO:

LISTAGEM DOS FILMES PREMIADOS:

I Jornada Baiana de Curta-Metragem (1972):

- *Caminhos* – José Mário Costa Pinto e Aldo Prado. Documentário. 16 mm. 12’
- *Candomblé* - Leão Rozemberg. Documentário. 16 mm. 10’
- *Ementário* – Grupo de Trabalho (orientado por Chico Liberato). Experimental. 16mm. 30’
- *Por que?* – José Carlos Menezes. Ficção. 16 mm. 6’
- *Vila de São Francisco do Conde* – Vito Diniz. Documentário. 16 mm. 12’
- *Vôo Interrompido* – José Umberto. Tragédia social. 16mm. 12’

II Jornada Nordestina de Curta-Metragem (1973):

- *Lua Diana* – (BA) Mário Cravo Neto. Documentário/Experimental. Super-8. 13’- 1972
- *A missa do vaqueiro* – (PE) Hugo Caldas. Documentário. Super-8. 20’ – 1973
- *Migrantes* – (SP) João Batista de Andrade. Documentário. 16mm. 9’ – 1973
- *Major Cosme de Farias, último deus da mitologia baiana* – (BA) Tuna Espinheira. Documentário. 16mm. 14’ - 1972
- *O que os olhos vêem* – (BA) Francisco Liberato. Animação. 16mm. 8’ – 1973.
- *Incelência para um trem de ferro* – (PB) Vladimir Carvalho. Documentário. 35mm. 25’ - 1973
- *O mundo mágico de mr. Kristophores* – (BA) Carlos Gaudenzi. Documentário. 35 mm. 7,30’ - 1972
- *A terra do samba de roda* – (BA) Ronaldo Duarte. Documentário. 16mm. 12’ - 1973
- *Moraima* – (BA) Luiz Gonzaga. Documentário. 35mm. 10’ – 1973

III Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1974) :

35 mm:

- Troféu “Humberto Mauro” e Prêmio INC no valor de 6 mil cruzeiros:
 - *Vila boa de Goiás* (DF) - Vladimir Carvalho.
- Prêmio INC no valor de 4 mil cruzeiros:
 - *Herói póstumo de uma província* (SP) - Rudá de Andrade
- Prêmio INC no valor de 3 mil cruzeiros:
 - *O que eu vi, o que nós veremos* (GB) - Eduardo Scorel
- Prêmio Bahiaturso (8 mil cruzeiros como aquisição da cópia do filme)
 - *O curso do poeta* (GB) – Jorge Laclete
- Menção honrosa:
 - *Dona Julieta* (SP) – Ary Alves Pereira

16 mm

- Prêmio Universidade Federal da Bahia, no valor de 5 mil cruzeiros:
 - *O boca do inferno* (BA) – Agnaldo Azevedo
- Prêmio INC no valor de 2 mil cruzeiros:
 - *A morte do vaqueiro.* (BA) / (GB) – José Carlos Capinam e José Carlos Avelar
- Prêmio Cinemateca do MAM (sonorização de um filme):
 - *Inês de Castro* (SP) – Alunos do Colégio Equipe
- Prêmio Nova Jerusalém (Troféu Nova Jerusalém, 1.200 pés de filme virgem e estadia por 8 dias em Nova Jerusalém):
 - *Moçambique* (SP) - Plácido de Campos Jr.
- Menção honrosa:
 - *Caipora* (BA) - Chico Liberato.

Super- 8:

- Prêmio Fundação Cultural do Estado da Bahia, no valor de 2 mil cruzeiros:
 - *Valente é o galo* (PE) – Fernando Spencer
- Prêmio Walter da Silveira, no valor de 2 mil cruzeiros:
 - *O Jegue na paisagem nordestina* (BA) – Lindinalva Oliveira
- Prêmio Fotoptica (um editor para Super-8):
 - *Experiência I* - (BA) Fernando Bélens. Experimental.
- Menção honrosa:

- *Etérito* (BA) – Antonio M. Fernandes.

IV Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1975):

- *Carro de boi* (MG) - Humberto Mauro. Documentário. 35 mm. 10'. 1974
- *Roças comunitárias* (SP) - Rogério Correia. Documentário. 16 mm. 30'. 1975
- *Pedro Piedra* (BA) - Chico Liberato. Animação. 16 mm. 9'20''. 1975
- *O último coronel* (PB) - Machado Bittencourt. Documentário. 16 mm. 10'. 1975
- *Almir Mavignier* (SP) - Lena Bodansky
- *As Phylarmonicas* (BA) - Agnaldo Azevedo. Documentário. 16 mm. 30'. 1975
- *Gran Circo Internacional* (BA) - Vito Diniz. Documentário. Super-8. 18'. 1974/75
- *Agreste* (BA) - Robinson Barreto. Animação. Super-8. 14'. 1975
- *Anjanil.*(BA) - Juraci Dórea. Documentário. Super-8. 15'. 1975
- *Olha a estrada (um dia na metade desta década)* (PE) - Talvani Guedes da Fonseca. Experimental. Super-8. 17'32''. 1975
- *Cajaíba* (BA) - Sérgio Hage Fialho. Documentário. Super.8.30'. 1975

V Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1976):

Prêmios oficiais:

- Melhor documentário: *Noel Nutels* (RJ) – Marco Altberg. 16 mm
- Melhor ficção: *A lenda dos crustáceos* (PR) – José Augusto Iwersen. Super -8
- Prêmio especial: *Cinema de rua: Ambulantes* (SP) – Wagner de Carvalho e Jorge Santos. 16 mm
 - Herança* (SP) – Penna Filho. 16 mm
 - Buraco da Comadre* (SP) – João Batista de Andrade 16 mm
 - Pau pra toda obras* (SP) – Augusto Sevá e Reinaldo Volpato. 16 mm
 - Domingo em construção* (SP) – Wagner de Carvalho 16 mm.

Prêmios das entidades:

- Prêmio UFBA: *Semi-ótica* (RJ) Antonio Manuel. 35 mm.

- Prêmio Diomedes Gramacho (FUNCEB): Grupo Cinema de Rua
- Prêmio Cinemateca do MAM – RJ: *Olaria* (SC) – Nelson dos Santos Machado. 16mm.
- Prêmio Walter da Silveira (ABI): *Noel Nutels* (RJ) – Marco Altberg. 16 mm
- Prêmio Sala Sérgio Porto: *A Feira* (RJ) – Equipe Compromisso. Super-8.
- Prêmio VASP: *Fim de Semana* (SP) – Renato Tapajós. 16 mm

VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1977):

Prêmios das entidades:

- Prêmio UFBA: *Um a um* (SP) - Sérgio Muniz. Documentário. 17' 1977
- Prêmio EMBRAFILME: *Alma no olho* (RJ) - Zózimo Bubul. Experimental. 12'. 1977
- Prêmio Instituto Goethe: *Acidentes de trabalho* (SP) – Renato Tapajós. Documentário 18'. 1977
- Prêmio FUNARTE: *Cajaíba* (BA) – Tuna Espinheira. Documentário. 12'. 1977
- Prêmio Fotóptica: *Abílio matou Pascoal* (BA) – Paulo Roberto Ribeiro. Documentário. 14'. 1977

VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1978) :

- *Leucemia* (RJ) - Noilton Nunes. ficção. 35mm. 8'
- *Os queixadas* (SP) – Rogério Correia. Documentário. 16mm 30'
- *Exposed* (BA) - Edgard Navarro. Exerimental. Super-8. 10'
- *Dia de erê* (RJ) - Olney São Paulo. Documentário. 16mm.20'
- *Ffoi pena que...* (PR) - Irmãos Wagner. Animação. 16mm. 5'30''

FONTES:

- Programas:

I Jornada Baiana de Curta-Metragem

II Jornada Nordestina de Curta-Metragem

IV, V, VI e VII – Jornadas Brasileiras de Curta- Metragem

- Regulamentos:

I Jornada Baiana de Curta-Metragem

II Jornada Nordestina de Curta-Metragem

III , IV V e VII Jornadas Brasileiras de Curta- Metragem

- Boletins Informativos:

Nº 3, 4 e 11 - II Jornada Nordestina de Curta-Metragem

Nº 1; 3; 4, 5, 6,7,9,10, 11,12 - IV Jornada Brasileira de Curta- Metragem

Nº 1 ao 16 - V Jornada Brasileira de Curta- Metragem

Nº 1 ao 4; 6;7;10 ao14 – VI Jornada Brasileira de Curta- Metragem

Nº 1; 3; 4 ao 11;13 e 14 – VII Jornada Brasileira de Curta- Metragem

- Outros documentos:

Resoluções do Simpósio da I JBCM. Salvador, 16 de janeiro de 1972. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa Jornada 1972

Ata de reunião do grupo de trabalho sobre a problemática do curta-metragem brasileira. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia Caixa Jornada 1974.

Relatório da Comissão de Regulamentação do Mercado Comercial de Curta-Metragem. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia Caixa V Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1976.

Relatório da Comissão de Regulamentação do Mercado Comercial de Curta-Metragem. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.Caixa V Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1976.

Documento elaborado pela ABD sobre a regulamentação de exibição do filme brasileiro de curta-metragem (Resolução nº18 do Concine, que regulamenta a lei nº 6281). Setor de

Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1977.

Fala de Alcino Teixeira Neto na VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1977.

Relatório da VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem. Setor de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Caixa VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem 1977.

- Jornais:

A Tarde (1972-1978)

Tribuna da Bahia (1972-1978)

Jornal da Bahia (1972-1978)

Jornal da Jornada (1977-1978)

- Entrevistas:

Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 10 de outubro 2004.

Entrevista concedida por Luis Orlando em 27 de abril 2005.

Entrevista concedida por Guido Araújo no Escritório da Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 20 de dezembro de 2007.

Entrevista concedida por Maria Laura Bezerra em 25/02/2008 em sua residência.

Entrevista concedida por Pola Ribeiro sua residência, em 19 de abril de 2008

Entrevista concedida por Edgard Navarro na sua residência, em 03 de junho de 2008.

Entrevista concedida por Tuna Espinheira, via email no dia 12 de agosto de 2008.

Entrevista concedida por Fernando Belens na sua residência, em 16 de agosto de 2008.

Entrevista concedida por Robinson Roberto, na sua residência em 23 de março de 2009

BIBLIOGRAFIA:

ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2006.

ALENCAR, Míriam. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M (orgs). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996.

AMÂNCIO, Tunico. Pacto Cinema – Estado: os anos Embrafilme. **ALCEU** - v.8 - n.15.p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

ANDRADE, Adriano Bittencourt e BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. **Geografia de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2006.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Estratégias poéticas em tempos de ditadura: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador –BA**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2008.

BEZERRA, Almicar A. e O. S. FILHO, Francisco Aristides. Interloquções provocativas em super-8: “O Palhaço Degolado” e o debate cultural no Recife dos anos 1970. **Anais do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. São Luiz – MA. 2008.

BERNARDET, Jean-Claude e NOVAES, Adauto. **Anos 70: Cinema** Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. Brasiliense: SP. 1985.

_____. **O que é cinema?** 11º ed. São Paulo: Brasiliense. 1991.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro; metodologia e pedagogia**. 3º ed. SP: AnnaBlume. 2004.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Táticas Caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.27,nº53. pp.177-194. 2007.

BRITO, Antonio Mauricio Freitas. **Capítulos de uma história do Movimento Estudantil na UFBA (1964-1969)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2003.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). **Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de. et alli. Polarização e segregação socioespacial em uma metrópole periférica. **Caderno CRH**, Salvador, v. 17, n. 41, p. 281-297, Mai./Ago. 2004.

CARVALHO NETO, Jovinião Soares de. **Theodomiro: os Limites da Mídia e da Anistia. A Imprensa Baiana e o Primeiro Condenado à Morte na República.** Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Salvador. 2000.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961).** Salvador: BA. EDUFBA, 1999.

_____. **A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958-1962).** Salvador, Edufba, 2003.

CHAUVEAU, Agnès e TÉTARD, Philippe. **Questões para a história do presente.** Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1988.

CRUZ, José Vieira da. **Juventude e identificação social: experiências culturais dos universitários em Aracaju/SE (1960-1964).** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe. Centro de Educação e Ciências Humanas. Núcleo de Pós- Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Mestrado em Sociologia. Aracaju, 2003.

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.

ECO, Umberto. Cultura de Massa e “Níveis” de Cultura. In **Apocalípticos e integrados.** 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERREIRA, Marieta Moraes. História, tempo presente e história oral. **Topoi.** Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 314-332.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil.** RJ: Ed FGV, 1997.

FIGUERÔA, Alexandre. **O cinema super-8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural.** Governo do Estado de Pernambuco/ Secretaria de Educação, Cultura e Esportes/ FUNDARPE/ Cia Editora de Pernambuco. Recife, 1994.

FILMOGRAFIA BAIANA. **Crêterios e alcance.** <http://www.filmografiabaiana.com.br>. Acesso 15/02/2009.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATOS. **Memória da Administração Municipal.** <http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/arquivo-historico-memoria-administracao-municipal.php>. Acesso em 04/12/2008.

- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2º edição. RJ: Paz e Terra. 2002
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Edições Vértice, 1990.
- INSTITUTO ANTONIO HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa** 1.0.5. Objetiva. 2002
- JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos anos 70 e 80. In. **História: Questões & Debates**. Curitiba, nº38, p. 161-182, 2003.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2007.
- LEITE, Sidney Moreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo. 2005.
- MACIEL, Bruno Bastos. **Políticas Culturais no Estado da Bahia 45-64**. <http://www.cultufba/arquivos>. Acesso 09/11/2008.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MACHADO JUNIOR, Rubens Luis Ribeiro (org). **Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro – poetas, artistas, anarco-superoitistas**. Catálogo da mostra promovida pelo Itaú Cultural, de 8 a 25 de novembro de 2001.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social** Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 2. Nov.2005
- MATTEDI, Maria Raquel Matoso. **As invasões em Salvador: uma alternativa habitacional**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Salvador, 1979.
- MARIANO, Walter. **Etsedron**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas-Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Salvador, 2005
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. **História, Cinema e Práticas Sociais: Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)**. Monografia de Especialização. Universidade Estadual de Feira de Santana. Departamento de Filosofia e Ciências Humanas. Especialização em História da Bahia. Feira de Santana. Bahia, 2008.

_____. Montando um quebra-cabeças: as Jornadas de Cinema da Bahia e ambiência sócio-cultural soteropolitana. **Anais Eletrônicos: IV Simpósio Nacional de História Cultural**. Goiânia: Editora da UCG, 2008. v. 01. p. 1-8.

MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. Difel: São Paulo, 1984.

MIYAMOTO, Shiguenoli. **A Política de Defesa Brasileira e a Segurança Regional**. Campinas, SP: IFCH/UNICAMP. Setor de Publicações. Coleção Primeira Versão. nº 91. ago/2000.

MORAES, Malu (org). **Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro**. Brasília: Ed. UNB/Embrafilme, 1986.

NASCIMENTO, Angelina Bulcão. **Trajetória da juventude brasileira: dos anos 50 ao final do século**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Edufba, 2007.

NAPOLITANO, Napolitano e VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História**. v.18 n.35 São Paulo 1998

NOVAES, Adauto (org). **Anos 70 – ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. **A organização da cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5º reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Carlo Alberto. **O que é contracultura**. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 8.nº16, 1995.

_____. **História e História Cultural**. 2ªed. Belo Horizonte, Minas Gerais: Autêntica, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Ed Brasiliense/ EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In. **História do Cinema Brasileiro**. (org) Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1987.

RATTES, Plínio César dos Santos. **Públicos do Teatro Vila Velha**. Monografia de Graduação. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador, 2008.

REIS, Daniel Aarão (org). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

REIS, Nicole Isabel dos. **“Deu pra ti anos 70” – rede social e movimento cultural em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração**. <http://www.iluminuras.ufrgs.br/artigos/2007-18-deu-pra-ti-anos-70.pdf>. Acesso em 18/01/2009.

REMOND, René (org). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Ed.UNESP, 1993.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Cultura e Poética: os anos 1960 – 1970 e sua herança**. In: **O Brasil Republicano**. (orgs) DELGADO, Lucília Alves e FERREIRA, Jorge. vol 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RUBIM, Albino. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. In: RUBIM, Albino e BARBALHO, Alexandre. **Política culturais no Brasil**. Salvador: Edufba 2007, p.11-36.

SALLES, Filipe. **Breve história do super-8**. Disponível em <http://mnemocine.com.br>. Acesso em 12/12/2007.

_____. **Princípios de cinematografia parte 2: bitolas e formatos**. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br>. Acesso em 12/12/2007

SCHVARZMAN, Sheila. **História no Cinema/ História do Cinema**. Disponível em <http://mnemocine.com.br>. Acesso em 29/09/2006.

SANTOS, Sérgio Ribeiro de Aguiar. **EMBRAFILME: a estrutura de comercialização na gestão Roberto Farias (1974-1979)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas. São Paulo, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. SP: Paz e Terra.2001

SETARO, André. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: FUNCEB / Coordenação de Imagem e Som, 1976.

_____. **Bahia. Cinema 65-71. Nascimento do Surto Contracultural**. In **100 Anos de Cinema na Bahia**. v. 32. n° 25. Salvador. Egba.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

- _____. **Cinema e Política Cultural durante a ditadura e a democracia.** <http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/AnitaSimis.pdf>. Acesso 12/12/2008.
- SILVA, Denise Tavares da. **Vida longa ao curta.** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas. São Paulo, 1999.
- SILVA, Sandra Regina B. da. **“Ousar lutar, ousar vencer”:** histórias da luta armada em **Salvador (1969-1971).** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2004.
- SILVA, Vandeli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978).** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2001.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.** São Paulo: Ed.SENAC/SP, 1999.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: De Castelo a Tancredo.** 5º reimpr. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado. O consentimento da imprensa à censura do Brasil.** Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador.** Salvador: Gráfica Econômico, 1978.
- TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia.** 10ª ed. São Paulo: Ed.UNESP / Salvador: EDUFBA, 2001.
- TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social.** São Paulo: Summus. 1997.
- UCHÔA, Sara. **Políticas Culturais na Bahia (1964-1987).** <http://www.cultufba/arquivos>. Acesso 09/11/2008.
- VIEIRA, Paulo Sá. **O Cinema super-8 na Bahia.** Salvador. 1984
- VILLELA, Gleide. Et alli. **Os baianos que rugem: a imprensa alternativa na Bahia.** Salvador: Edufba, 1996.