

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E
SOCIEDADE

MIRELA SOUTO ALVES

A GRANDE FEIRA:
CIDADE, CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA DE ROBERTO PIRES

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
DEZEMBRO DE 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E
SOCIEDADE

MIRELA SOUTO ALVES

A GRANDE FEIRA:
CIDADE, CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA DE ROBERTO PIRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
DEZEMBRO DE 2012

Alves, Mirela Souto.

A481g *A grande feira: cidade, cinema e memória na obra de Roberto Pires.* / Mirela Souto Alves
– Vitória da Conquista, 2012.
112 f.

Orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade –PPGMLS. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2012.

Inclui referência F. 83-87.

1. Cinema – Memória - Cidade. 2. Roberto Pires - Cineasta. 3. A Grande Feira. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 791.437

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: *A grande feira: city, cinema and memory in the work of Robert Pires.*

Palavras-chaves em inglês: Cinema. Memory. City. Roberto Pires. *A grande feira.*

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (titular), Prof. Dr. Edson de Freita Farias (titular), Profa. Dra. Rosália Maria Duarte (titular), Profa. Dra. Lívia Diana Rocha Magalhães (suplente) e Profa. D. Dra. Inês Assunção de Castro Teixeira

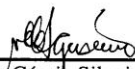
Data da Defesa: 20 de dezembro de 2012.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E
SOCIEDADE

MIRELA SOUTO ALVES

**A GRANDE FEIRA:
CIDADE, CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA DE ROBERTO PIRES**

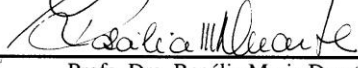


Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (Uesb)
(Orientador(a))

Nome co-orientador (Uesb)
(Orientador(a)) (se houver)



Prof. Dr. Edson Silva de Farias (UnB)



Profa. Dra. Rosália Maria Duarte (PUC- Rio)

Suplentes

Profa. Dra. Lívia Diana Rocha Magalhães (Uesb)

Profa. Dra. Inês Assunção de Castro Teixeira (UFMG)

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 20 de dezembro de 2012.

Resultado: aprovada

Aos meus pais, Mário e Neide, à minha irmã Marine, à minha sobrinha Jasmin, ao meu amor Roberto Pazos e ao mestre Roberto Pires, amante incondicional do cinema (*in memoriam*). Dedico.

AGRADECIMENTOS

Com certeza não foi fácil chegar até aqui, mas o que parecia impossível finalmente pôde ser concretizado. Um longo trajeto que, certamente, não foi construído sozinho. Meus sinceros agradecimentos:

À Deus, primeiramente, pela bênção concedida.

Aos meus pais, Mário e Neide, pelo amor incondicional e pelo incentivo dado desde o início dessa jornada.

À minha irmã Marine, da forma mais especial possível, agradeço por todo o apoio que me deu nos momentos mais difíceis durante a elaboração do projeto. Pela ajuda e discussões produtivas sobre a área cinematográfica e cultural. Pelo amor e confiança. Sem ela, eu realmente não teria alcançado essa vitória. Obrigada, irmã, por me ensinar, sobretudo, a acreditar nos sonhos.

Ao meu amado, Roberto Pazos, pelo apoio e principalmente pela paciência durante esses dois anos. Sei o quanto foi difícil aturar o stress dos momentos tensos do mestrado. Obrigada, meu amor, pelas palavras de conforto, pelos conselhos e carinho dados quando mais precisei.

À CAPES e à UESB, pelo financiamento da pesquisa durante o mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade e todos os funcionários e professores envolvidos em sua realização, especialmente à Conceição Fonseca, coordenadora do programa, pela sua competência e dedicação plena.

À professora Dra. Milene Gusmão, minha orientadora, pela delicadeza com que me instruiu durante todo esse tempo. Pela competência, humildade e serenidade que demonstrou para colaborar com o meu projeto. Pelas conversas, conselhos e risadas. A minha eterna gratidão a alguém que, mais do que uma orientadora, se mostrou uma verdadeira amiga.

À professora. Dra. Livia Diana Rocha Magalhães pelas discussões e colaborações tão ricas no campo da memória e por ter proporcionado a missão de estudo na Argentina (Universidad Nacional do Litoral - UNL).

Aos professores Dr. Edson Farias e Dra. Rosália Duarte pela enorme contribuição teórica e pela forma generosa e rica com que me deram sugestões durante a banca de qualificação.

À Ana Luisa, que acompanhou de perto todo o processo de desenvolvimento da pesquisa. Pelos conselhos positivos, desde o início, quando eu ainda estava em dúvida

se tentaria a seleção. Meu verdadeiro agradecimento, pela ajuda, pelos textos relacionados à minha pesquisa, pelas risadas e pela fiel amizade.

Ao amigo Leonardo Bião, pelo incentivo constante, pelo apoio moral e por ter sido meu braço direito durante as entrevistas. Grata para sempre por toda a gentileza.

À Roque Araújo, Raymundo Mendonça, Rex Schindler, Orlando Senna, Petrus Pires e Laura Pires pela imensa simpatia e carinho com que me receberam e me concederam entrevista para esse trabalho. A pesquisa não teria sido a mesma sem a contribuição de vocês.

À Glauber Brito pela ricas discussões sobre cinema e documentário, pela ajuda na definição do tema e pelos preciosos momentos de graça e alegria.

À Netinho Macuco, pelo apoio, pela confiança, pelas conversas e pela força que me deu do início ao fim desse percurso. Palavras seriam insuficientes para agradecer.

À Shirley, amiga que se colocou à disposição para me ajudar durante todo o tempo, minha gratidão.

À Fátima, Dany, Gi, San e George pela amizade construída e pelas palavras de afeto e carinho que sempre tiveram comigo e pelos momentos de graça.

Aos meus colegas de mestrado, todos eles, pois cada um com seu objeto de estudo me ajudou a compreender melhor um pouco mais sobre memória, pelas trocas de conhecimento e pelos momentos únicos que jamais cairão no esquecimento.

Às minhas primas, Lais Vinhas e Anne Vinhas por compartilharem das minhas angústias e alegrias durante esse percurso. Pelas palavras de afeto e por acreditarem em mim. Sou grata por tudo. Às minhas amigas-irmãs Talita Rocha e Natália Rocha, pela força que me deram todos os dias em que precisei. Pela gentileza freqüente e por torcerem diariamente pela realização desse trabalho.

À Liss, amiga de todas as horas, pelos momentos alegres que me proporcionou quando precisei descansar um pouco a mente.

À Tia Tuca, minha segunda mãe, que sempre me apoiou e emanou boas energias para que eu conseguisse concluir essa etapa. Tenho certeza que suas vibrações me ajudaram sobremaneira.

À Carol Pazos e Aínda Piva Pazos, pela gentil colaboração no *abstract*. À Poliana Alves, amiga que, mesmo longe, esteve perto em pensamento e torcendo por mim. Obrigada pelo carinho.

Aos demais amigos e conhecidos, pela torcida por mais uma realização e mais uma conquista. Obrigada a todos!

Revisitar a memória é uma
necessidade da alma e do corpo, uma carência
das sensibilidades humanas porque
o tempo presente não se cansa
de interrogar sobre ela. A memória
quando convocada a trabalhar,
é uma ferramenta de reconhecimento
e de conhecimento.
(GUERRA, 2011, p. 3)

RESUMO

A dissertação tem por objetivo entender, a partir da trajetória do cineasta baiano Roberto Pires, de que forma a cidade de Salvador comparece no seu filme *A Grande Feira* (1961) e, nesse aspecto, avaliar como a formação dele teve influência em sua expressão fílmica, considerando especialmente nesse filme, a sua perspectiva de enquadramento da cidade na qual vivia, bem como, talvez, a sua pretensão de eternizá-la na memória. Para dar conta desse estudo, lançamos mão dos aportes teóricos de Norbert Elias, a partir da relação de interdependência que estabelece entre os indivíduos e a sociedade, além da noção de transmissão e incorporação de conhecimento. Nesse sentido, a memória aqui é entendida como um saber socialmente incorporado. Também utilizamos autores como Antônio Risério e Maria do Socorro Carvalho, especificamente seus estudos sobre a cidade de Salvador e o processo de modernização da mesma, para entendermos o contexto em que Roberto Pires vivia e sua relação com aquele espaço urbano. Assim, acreditamos que a articulação temática entre cinema, cidade e memória é relevante e se explicita de forma significativa em *A Grande Feira*.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Memória. Cidade. Roberto Pires. *A Grande Feira*.

ABSTRACT

The objective of the dissertation is to understand, from the trajectory of Bahia filmmaker Roberto Pires, how he represents the city of Salvador in his film *The Great Market-Place* (*A Grande Feira*, 1961). Furthermore, to assess how his background influenced him in this filmic expression, his perspective towards the city in which he lived, and perhaps his attempt to eternalize it in memory. To carry out this study, we used Norbert Elias' theoretical contributions, starting from the establishment of the interdependent relationship between individuals and society, as well as the notion of incorporation and transmission of knowledge. In this sense, memory here is understood as a socially embedded knowledge. We also used studies of the city of Salvador and its modernization process by authors like Antonio Risério and Maria do Socorro, in order to understand the context in which Roberto Pires lived and his relationship with that urban space. Thus, we believe that the thematic linking between cinema, city, and memory is relevant and significantly explicit in *The Great Marker-Place*.

KEYWORDS: Cinema. Memory. City. Roberto Pires. *A grande feira*.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	CINEMA, CIDADE E MEMÓRIA.....	19
2.1.	O CINEMA E A EVOLUÇÃO DA CIDADE.....	19
2.2.	A CIDADE CHEGA À GRANDE TELA.....	23
2.3.	BREVE ABORDAGEM SOBRE O CINEMA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO.....	25
2.4.	EXPRESSIVIDADE NO CINEMA: MEMÓRIA COMO SABER SOCIALMENTE INCORPORADO.....	27
3.	CICLO BAIANO DE CINEMA, SALVADOR E ROBERTO PIRES.....	35
3.1.	SALVADOR: DE CIDADE-PROVÍNCIA A CIDADE-METRÓPOLE.....	35
3.2.	A PACATA CIDADE DA BAHIA.....	36
3.3.	O CINEMA CHEGA À CIDADE DE SALVADOR.....	41
3.4.	A VIRADA CULTURAL (1950-1960).....	44
3.4.1.	Ciclo Baiano de Cinema: um olhar para Roberto Pires.....	46
4.	A CIDADE-MEMÓRIA: A SALVADOR DE A GRANDE FEIRA.....	53
4.1.	O FILME EM SEU ASPECTO GERAL.....	53
4.2.	A “GRANDE” FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS.....	57
4.3.	AS REDES RELACIONAIS E OS PROCESSOS DE APRENDIZADO.....	62
4.4.	PAISAGEM E MEMÓRIA: A CIDADE QUE SE VÊ EM A GRANDE FEIRA.....	71
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS.....	83
	ANEXOS.....	88

1. INTRODUÇÃO

Considerando o contexto atual, marcado pela predominância da imagem e do espetáculo, necessariamente percebemos a importância que o cinema adquire nesse mundo contemporâneo, por ser a forma de arte que, surgida e desenvolvida concomitantemente ao movimento e a urbanização que sofrem as cidades, tem a possibilidade de captar a ambiência e os fatos do seu tempo, de exprimir suas angústias e seus desejos numa linguagem que é universalmente compreensível. Sabemos que por muito tempo a tela de cinema foi singular e incomparável, mas agora, como diz Lipovetsky (2009, p.11), “chegamos à época da tela global”, época em que a proliferação de imagens se torna cada vez mais evidente nas ambiências urbanas, onde nos deparamos com telas de todos os tamanhos em todos os lugares, desde lojas simples aos aeroportos, restaurantes e demais espaços de uma cidade.

Com frequência não paramos para refletir que todo esse predomínio das imagens que se apresentam em tela hoje em dia foi potencializado pelo cinema, como sabemos, o primeiro a dar movimento à imagem e que influenciou o modo de ver e pensar das pessoas ao longo do tempo. Por isso, pensar a arte cinematográfica hoje é, cada vez mais, pensar num mundo social que se tornou ao mesmo tempo telânico e hiperespetacular (Lipovetsky, 2009, p.29).

Mas não podemos pensar a grande tela e sua evolução sem pensarmos nas transformações da urbe com o aparecimento das tecnologias de comunicação. A sétima arte não teria sido possível sem a modernização da cidade e esta, não por acaso, se tornou palco e cenário desse espetáculo da imagem em movimento. A cidade, bem como o cinema, foram desde cedo reduto de sensibilidade e sociabilidade. Pertencer a uma cidade implicou formas, sempre renovadas ao longo do tempo, de representar essa cidade, fosse pela palavra, escrita ou falada, fosse pelas imagens, desenhadas, pintadas ou projetadas, que a representavam, no todo ou em parte. Às cidades reais, concretas, visuais, corresponderam outras tantas cidades imaginárias. Por isso, vale dizer que a cidade registrada pelo cinema é sempre pensada no presente, que se renova de modo sucessivo, seja através da memória, individual ou coletiva.

Nota-se desde aqui que as relações entre cinema, cidade e memória não são poucas e nem são curtas. Há uma proximidade muito grande entre esses três temas, que, aliás, são indissociáveis. Vale dizer, a priori, que a questão da memória ganhou

relevância na sociedade contemporânea e tem sido intensamente explorada como objeto de estudo nas mais diversas áreas do conhecimento. O interesse na pesquisa sobre o universo mnemônico invade hoje a vida cotidiana de uma maneira talvez nunca vista antes, sobretudo no campo das ciências sociais, no qual ela se aliou há pouco mais de cinqüenta anos. Como nos disse o filósofo americano Edward Casey, citado por Myrian Sepúlveda (2003), “não há nada no mundo que não seja mnemônico por natureza”, ou seja, a memória permeia todos os sentidos e é determinada por eles. Mas apesar do grande número de pesquisas desta área nos últimos anos, os estudos sobre a relação da memória com o cinema e o espaço (cidade) ainda é um tema pouco trabalhado nas ciências humanas.

A sétima arte, nascida há pouco mais de cento e dez anos, e por isso, considerada uma arte essencialmente moderna, sem dúvida, influenciou os indivíduos na forma de ver e sentir o mundo a partir das projeções feitas sobre diversos conteúdos. Pessoas de todas as classes foram atraídas e afetadas por essa indústria-arte que iniciou e fomentou transformações significativas na vida social atualmente potencializadas pela amplitude das produções audiovisuais.

Para justificar o interesse no cinema como objeto de estudo é preciso contar como e quando surgiu empenho em me dedicar à esse campo de produção simbólica. O encanto pelo cinema se intensificou, em termos mais específicos, como compreender a linguagem cinematográfica e seus termos técnicos, na Universidade Estadual de Santa Cruz, local onde me graduei em Comunicação Social/Rádio e TV. Durante os quatro anos do curso me identifiquei com o cinema documentário, o que me levou a desenvolver um trabalho monográfico sobre um dos filmes de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena*. A partir de então o meu olhar para o cinema se ampliou e o desejo de dar continuidade às pesquisas nessa área também foi intensificado.

O gosto e a vontade de apreender mais conhecimentos nessa área me levou a apostar no mestrado em Memória: linguagem e sociedade, cuja linha temática que priorizei tinha como objetivo os estudos sobre “Memória, cinema e processos de formação cultural”. Inicialmente a proposta do meu projeto tinha o propósito de entender como se dava a representação de cidade tanto na literatura, a partir do livro *Budapeste*, de Chico Buarque, quanto no cinema, a partir do documentário de Eduardo Coutinho, *Edifício Master*. No decorrer do curso, à medida que compreendia a necessidade de melhor definir o escopo dos meus estudos, optei pelo cinema da Bahia e nesse aspecto escolhi como objeto de análise a cidade de Salvador que comparece no

filme *A Grande Feira*, a partir da trajetória do cineasta baiano Roberto Pires. O interesse nesse cineasta surgiu a partir da leitura da sua biografia, a qual me chamou atenção o fato dele ter sido o precursor de um dos movimentos culturais mais impactantes do final da década de 1950 em Salvador, qual seja, o Ciclo Baiano de Cinema e o responsável por realizar o primeiro longa-metragem baiano, *Redenção* (um *thriller* policial), fato que, mais tarde, impulsionou o movimento do Cinema Novo na Bahia, o qual repercutiu por todo o Brasil.

Sobre *Redenção*, Glauber Rocha evidencia seu apelo numa coluna diária que assinava no Jornal da Bahia, em 21 de setembro de 1958, quando o filme estava sendo concluído:

Roberto Pires, Elio Moreno Lima e Oscar Santana já estão anunciando seu filme: é o primeiro longa-metragem de enredo realizado na Bahia. (...) Por isso, ao público que me prestigia lendo essa coluna, a esse público que confia no que eu digo sobre cinema, a esse público faço um pedido. É um favor, prestigiem “Redenção”, sejamos bairristas. É cinema na Bahia. Sinal de que a cidade está ficando grande. Que a província não existe mais. (...) Mesmo que não gostem, que achem um abacaxi, paguem entrada, dêem sua contribuição para que eles façam outro melhor, porque eu sei da honestidade em querer cinema de primeira linha.

O apelo de Glauber expressa a existência de interligações entre os indivíduos proporcionadas pela dinâmica que o cinema adquire na cidade, ou seja, a possibilidade que algumas pessoas ligadas à arte e à cultura tinham em escrever nos jornais. A atividade de assinar as colunas nos jornais “certamente contribuiu para colocar na pauta diária das notícias das cidades os esforços que vinham sendo realizados no âmbito da produção cinematográfica na cidade, a exemplo da produção do primeiro longa-metragem baiano” (GUSMÃO, 2008, p.215).

Para entender um pouco do contexto da época aqui tratada, sem dúvida, o final dos anos 1950 e início dos 1960 foram anos iluminados para a Bahia, que viveu uma movimentação cultural inovadora fora do comum registrada até então. Durante essa época, as produções artísticas foram significativas no âmbito da cultura, sobretudo no que diz respeito à área cinematográfica. Salvador vivia uma efervescência na produção de filmes, que eram realizados, não só por baianos, como também por pessoas de outros estados, além dos estrangeiros que, encantados com a riqueza geográfica da cidade, vinham de longe para filmar a Bahia. Era um surto que chamava a atenção, pois até aquela época praticamente não havia produção de filmes por ali, com exceção de Alexandre Robatto, que é considerado como o primeiro cineasta baiano, tendo iniciado

suas produções em 1930. Mas, a agitação cinematográfica vai se dar justamente no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, mais especificamente entre os anos de 1958 e 1962, com o chamado Ciclo de Cinema Baiano, movimento caracterizado pelo surto de filmes que se produzia na Bahia, principalmente em Salvador. A abertura do movimento se deu com a concretização da obra de Roberto Pires, *Redenção*, o primeiro longa realizado no estado. Torna-se importante registrar, como faz André Setaro: “estão inclusos nesse ciclo todos os filmes realizados na Bahia por diversos diretores, baianos ou não, que tomaram a cultura baiana como referência em suas produções” (SETARO, 1976, p.18). Assim, além de *Redenção*, também fazem parte da produção fílmica do ciclo baiano: *Barravento e Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha; *Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte; *A grande feira e Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires; *O caipora*, de Oscar Santana; *Baia de Todos os Santos* de Trigueirinho Neto; *Sol sobre a lama*, de Alex Viany; *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos; entre outros (SETARO, 1976, p. 19).

Segundo Maria do Socorro Carvalho (2003), o que o Ciclo de Cinema Baiano pretendia era transformar Salvador em um verdadeiro centro produtor de filmes intensificando a junção de pessoas voltadas para a produção cinematográfica na Bahia. Para isso, contou com a participação não apenas dos realizadores daqui, mas de outros lugares do país e até estrangeiros, que viam neste espaço a possibilidade de criação de um cinema autêntico, vinculado à história social de seu povo.

Na Salvador dos anos 1960, marcada pela ebulição artística e cultural, momento em que o Brasil estava voltado para se renovar, com governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek “em cinco anos, 16 filmes foram filmados, sete longas por cineastas baianos e nove outros por equipes cariocas, paulistas e estrangeiras” (GUSMÃO, 2008, p.219). Via-se, nesse tempo, um ambiente favorável às produções de filmes em Salvador, o que constituiu umas das possibilidades de concretização de *A Grande Feira*, bem como de outras produções que faziam parte do Ciclo Baiano de Cinema.

Já em termos de exibição nesse período, a capital baiana possuía 22 salas em funcionamento, na qual onze se localizavam no centro da cidade e outras onze espalhadas pelos bairros. Nessa época a cidade registrava uma população de 600 mil habitantes e o cinema ainda tinha o status de principal atividade de lazer da população (Idem, 2008, p.216).

Entretanto, o que chama a atenção para o trajeto de formação cinematográfica de Roberto Pires é que ele teve um percurso diferenciado da maioria dos cineastas que frequentava o Clube de Cinema Baiano, de Walter da Silveira, pois não costumava visitar assiduamente esse ambiente, preferindo antes, experimentar o cinema tentando fazê-lo, ou seja, sua prioridade era inventar, testar e produzir. Essa era a sua escola de cinema. Além disso, a habilidade técnica de Roberto Pires em criar uma lente anamórfica, a Igluscope, foi um outro fator que fez do seu percurso de formação, um percurso singular, já que era ele mesmo quem construía e testava as ferramentas técnicas necessárias para a feitura de um filme. A realização do primeiro longa só foi possível graças a essa lente, que até então não existia no Brasil. Por isso, Pires era considerado, além de cineasta, um inventor e, por excelência, um autodidata. Seu talento era tão grande que criou diversos equipamentos para serem utilizados na produção de seus filmes.

Assim, partindo da premissa de que a obra expressa a trajetória de formação desse cineasta-inventor ao mesmo tempo que revela o contexto das suas vivências e possibilidades de realização na cidade, compreende-se que a articulação temática entre cinema, cidade e memória, se explicita de forma significativa em *A Grande Feira*, de Roberto Pires. Nesse sentido propomos alguns questionamentos que norteiam nosso estudo, a saber: Quais foram as influências e experiências cinematográficas de Roberto Pires? Em que contexto estava inserido? Quais as relações com e na cidade? E finalmente, o que um filme realizado há mais de 50 anos pode nos dizer de uma cidade? Melhor dizendo, a partir da sua trajetória, que possibilitou uma gênese particular, nosso problema se pauta em questionar como se deu a formação pelo e/ou para o cinema e, de igual maneira, como essa formação teve influência na sua expressão fílmica, considerando especialmente nesse filme, a sua perspectiva de enquadramento da cidade na qual vivia, bem como, talvez, a sua pretensão de salvá-la na memória.

O filme, lançado em 1961, é um registro urbano que aborda um episódio traumático para a cidade: a ameaça de uma empresa imobiliária em abolir a feira de Água de Meninos, hoje extinta, e a luta dos feirantes que se organizam para resistir à um futuro despejo. O marinheiro Ronny, interpretado por Geraldo Del Rey, com seus dois amores, Maria da Feira (Luiza Maranhão) e Ely (Helena Ignez), moça casada da alta sociedade, são alguns dos personagens que conduzem a narrativa. Além desses, há Ricardo (Milton Gaúcho), que é quem recebe cargas roubadas e Chico Diabo (Antônio Luiz Sampaio), ladrão que quer colocar fogo na feira.

A Grande Feira foi um sucesso de bilheteria, levando milhares de espectadores ao cinema, que queriam ver de perto um filme que tão bem representava a Bahia. “*A Grande Feira* foi recorde de bilheteria nos cines Jandaia e Capri, superando na época o faturamento do clássico *Bem Hur*” (Idem, 2008, p.216).

Esta obra oferece elementos suficientes para uma investigação na qual, busca-se analisar de que forma a cidade é construída na linguagem cinematográfica. *A Grande Feira* apresenta - através dos diálogos e, em paralelo, das imagens do filme, bem como da atuação dos personagens e das técnicas utilizadas no cinema, como movimento de câmera, edição, cores, planos, enquadramentos, dentre outros - elementos que, juntos, constroem uma cidade da memória. Outrossim, a obra permite uma (re)leitura da cidade a partir dos elementos simbólicos em que se cruzam o imaginário, a história e a memória. Portanto, o filme *A Grande Feira* explicita, a meu ver, a relação potencial entre cinema, memória e cidade.

A experiência do cinema de Roberto Pires será então verificada na sua relação com a memória e o aprendizado social. Aqui interessa-nos compreender o cinema como um espaço privilegiado de sociabilidade e, nesse aspecto, tomamos o estudo da memória como uma possibilidade de compreensão da dinâmica social expressa na relação entre indivíduos e suas práticas.

Para dar conta desse percurso utilizamos os aportes teóricos de Norbert Elias (1994) que trata da relação entre indivíduo e sociedade, já que é nela que os seres humanos ligam-se uns aos outros numa pluralidade e é a partir desses laços entre eles que é possível adquirir conhecimento. Elias (1994) nos alerta que,

Só se pode chegar a uma compreensão clara da relação entre indivíduo e sociedade quando nela se inclui o perpétuo crescimento dos indivíduos dentro da sociedade, quando se inclui o processo de individualização na teoria da sociedade. A historicidade de cada indivíduo, o fenômeno do crescimento até a idade adulta é a chave para a compreensão do que é “sociedade” (ELIAS, 1994, p. 30).

A trajetória de Roberto Pires, no que se refere à sua experiência cinematográfica é então exemplar da relação eliasiana entre a sociedade e os indivíduos e a possível autonomia individual pela potencialidade dos aprendizados específicos. Analisando o percurso de Roberto será possível entender de que forma se deu a formação dele como cineasta e, conseqüentemente, compreender de que maneira a cidade de Salvador surge como uma possibilidade de ser vista na grande tela através do olhar de Pires, ou seja, qual efetivamente a Salvador foi registrada na produção de *A Grande Feira* e o quê o

impulsionou a registrá-la. Ao mesmo tempo, devemos observar como a vivência nesse espaço urbano, local onde se deu todo o percurso de formação do cineasta, potencializou uma produção fílmica na qual a cidade aparece com veemência. É, então, a trajetória desse cineasta que irá guiar o caminho analítico exposto.

Embora existam muitas produções acadêmicas sobre a área cinematográfica, ainda é escasso o número de pesquisas sobre o cinema baiano, excetuando os inúmeros estudos sobre Glauber Rocha, pouco se sabe sobre outros cineastas importantes que surgiram na Bahia no período do Ciclo Baiano de Cinema.

Para desenvolver este trabalho de cunho qualitativo, além de uma pesquisa bibliográfica sobre o tema, também optamos pelas análises dos depoimentos obtidos por meio de entrevistas semi-estruturadas, realizadas com alguns cineastas que conviveram com Roberto Pires; histórias narradas em biografias; endereços eletrônicos; filmografias, dentre outros, a fim de poder avaliar a hipótese que conduz esse estudo: a de que a trajetória de aprendizados desse cineasta é refletida em seus filmes, ou seja, as configurações sociais em que esteve inserido são elementos importantes que influenciaram o seu fazer cinematográfico, e que isto também diz respeito à compreensão da memória na relação entre expressividade e saber incorporado. Logo, o olhar de Roberto Pires para a cidade de Salvador como a protagonista do filme *A Grande Feira* está, certamente, relacionado às suas experiências e aprendizados anteriores (do passado), e ao mesmo tempo ao seu vínculo com o presente e com as relações sociais estabelecidas naquele ambiente urbano, onde as suas memórias são a todo momento reconstruídas.

Portanto, no capítulo I apontamos uma articulação temática ampla sobre a relação entre os termos memória, cinema e cidade para entendermos como eles se incluem no nosso objeto de estudo. Também discorreremos sobre a chegada do cinema na cidade, junto ao processo de modernização, e o espaço urbano que se tornou tema de filmes. Em sequência apresentamos uma discussão a cerca da memória como conhecimento adquirido, pautada, principalmente, nas ideias de Elias.

Já no segundo capítulo fizemos uma abordagem sobre o processo de modernização e civilização da capital baiana, para compreendermos como se deu a vontade de fazer cinema naquele lugar. Nesse capítulo, nos atemos, sobretudo, aos escritos de Maria do Socorro Carvalho e Antônio Risério, que tratam o contexto histórico e cultural de Salvador das décadas de 1950 e 1960.

Por fim, no último capítulo, apresentamos uma discussão sobre o filme *A Grande Feira*, utilizando-o, não como referência para uma análise fílmica, mas sim, como fonte ilustrativa da nossa discussão temática. O intuito é mostrar como essa obra possui elementos que confirmam a nossa hipótese de estudo e abordar de que forma a cidade de Salvador aparece nesse filme se constituindo uma cidade, que denominamos cidade-memória. Articulamos essa discussão com o tema da paisagem e sua relação com a memória, buscando entender a cidade como paisagem e como a mesma comparece no filme, a partir do olhar de Roberto. Também neste capítulo utilizamos alguns depoimentos que foram obtidos por meio de entrevistas semi-estruturadas com pessoas que conviveram com Roberto Pires e participaram de algumas produções do diretor, como Rex Shindler, Roque Araújo, Raymundo Mendonça, Laura Pires, Petrus Pires e Orlando Senna. Tentamos entrar em contato com Oscar Santana e Braga Neto, pessoas que participaram ativamente das atividades realizados por Roberto e que conviveram intensamente com ele por uma longa duração de tempo, mas por conta de alguns imprevistos e contratemplos não foi possível encontrá-los. A maioria das entrevistas foi realizada em Salvador, com exceção de Orlando Senna, que foi em Vitória da Conquista e Petrus Pires, que aconteceu em Cachoeira. Nossa pauta se baseou essencialmente em fazer perguntas sobre a formação cinematográfica de Roberto, as redes sociais em que ele estava inserido, quais as influências ele teve para adquirir o gosto pelo cinema e sobre o processo de produção do filme *A Grande Feira*. Nossa intenção em entrevistá-los foi compreender melhor sobre toda a trajetória do cineasta até a realização do filme em questão. Estamos certos de que a experiência da entrevista nos possibilita obter informações outras que vão além do que encontramos apenas em livros.

Nossa pesquisa também é composta pelos anexos, parte em que se encontra um tópico com algumas informações adicionais, a decupagem do filme *A Grande Feira*, que ajuda a compreender melhor o trabalho, pois traz a descrição de todas as sequências do filme e as falas dos personagens.

2. CINEMA, CIDADE E MEMÓRIA

2.1. O CINEMA E A EVOLUÇÃO DA CIDADE

Se a pintura revelou ser a arte das vanguardas, o cinema se transformou na arte das multidões e isso é mais óbvio do que parece. Ora, a invenção do cinema se deu graças ao desenvolvimento e modernização da cidade, o que nos permite caracterizá-lo como uma forma de entretenimento essencialmente urbana. E, certamente, nenhuma outra arte expressou tão bem a evolução da técnica e a sociedade de massas como o cinema, sendo esta arte a única, até então, que só poderia ter aparecido na era industrial. Foi ela quem possibilitou dar movimento às imagens ao colocá-las em sequência com um intervalo mínimo entre elas.

Comolli (2005) supõe que, ao surgir, o cinema teria entrado em disputa com o ato de perambular, de caminhar pela cidade, desviando os habitantes da frequência das ruas para adentrarem na obscuridade e sedentaridade provisórias da sessão. A sétima arte mostrava-se dependente da metrópole, já que sempre foi, e ainda é, na cidade que se encontra o espectador cinematográfico. Ela surge para a vida social justamente com o processo de modernização do espaço citadino, contexto marcado pelos vários experimentos técnicos que assinalaram a chamada Segunda Revolução Industrial, em meados do século XIX.

As invenções surgidas nesse período transformaram a sociedade e marcaram o início da passagem do mundo rural para o mundo industrial e urbano. Vários equipamentos inovadores se destacaram, a saber, a lâmpada elétrica incandescente; o motor de combustão interna; os corantes sintéticos, que proporcionaram o surgimento de vários produtos, da aspirina ao celulóide (utilizado pela indústria da fotografia e do cinema); o telefone, o telégrafo e o rádio; e finalmente, a fotografia e o cinema. Nesta segunda etapa do que convencionou-se chamar de Segunda Revolução Industrial, a indústria se desprende da agricultura e, “no interior do setor industrial, diminui a produção de bens de consumo (têxtil, alimentos) em benefício da produção de equipamentos, desenvolvimento das indústrias vinculadas às cidades (água, eletricidade), da indústria de metais (ligas) e produções de energia” (ORTIZ, 2000, p.16). Era o início de uma das evoluções mais importantes da era “revolução industrial”, ainda estranhada pelos olhos virgens da população da época. O cinema nascia como

fruto da consolidação da metrópole, não só por ser uma invenção contemporânea ao enorme crescimento das cidades, mas sobretudo, por ser um produto industrial em sua forma, exibição e distribuição.

Nesse ínterim, a industrialização dos equipamentos urbanos é indissociável da criação da cidade moderna e do caráter estratégico que a intervenção urbanística no espaço passa a assumir nas resoluções dos problemas crônicos da cidade e na qualificação das mesmas. Logo, o desenvolvimento do espaço citadino constitui uma resposta aos problemas criados pelo intenso crescimento urbano, entretanto, representou também uma imagem da cidade que incorporava os efeitos das novas infraestruturas urbanas numa outra concepção do espaço.

Diversas regiões do mundo viviam esse período de forte movimentação nas cidades durante o século XIX, com a chegada dos transportes, da eletricidade, das máquinas, em geral. Mais tarde, como sustenta Eric Hobsbawm (1995), já na virada do século, sobretudo a partir de 1914,

Não pode haver dúvida alguma de que, menos de vinte anos depois da eclosão da Primeira Guerra mundial, a vida metropolitana de todo o mundo ocidental encontrava-se claramente marcada pelo modernismo, mesmo em países como os EUA e Grã-Bretanha, que pareciam não receptíveis a ele na década de 1920 (HOBSBAWM, 1995, p.184).

A circulação de pessoas na rua aumentava cada vez mais e surgia, de fato, o processo de desenvolvimento urbano, que a rigor, se iniciou na Europa, lugar que se tornou o vetor de influência para o mundo, ou seja, a chamada *belle-époque*¹ que chega nas cidades brasileiras, tinha como espelho Paris (e esta, não por acaso, como veremos mais adiante, foi uma das cidades que o cinema mais representou).

Não é difícil entender, portanto, que o cinema é uma arte fundamentalmente moderna, afinal, a partir da segunda metade do século XIX, com as novas técnicas de reprodução surgiram as novas formas de arte, dentre elas a cinematográfica. O “moderno”, o qual tratamos aqui, se refere à um período que consideramos relativamente recente, partindo da premissa de que a história do cinema tem pouco mais de um século. E não teria sido possível o seu desenvolvimento se não fosse os progressos técnicos da cidade, sobretudo com a industrialização. Diante dessas diversas transformações culturais, com o aparecimento da sétima arte na ambiência urbana, os

¹ Período de cultura cosmopolita na história da Europa que iniciou no final do século XIX e durou até o desenvolvimento da Primeira Guerra Mundial (1914). Foi uma época marcada por profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano.

hábitos e tradições dos indivíduos, bem como as relações entre eles também foram modificados. Ora, o cinema se transformou na maior atração da população urbana a partir dos anos 1920, principalmente nos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, e esse fato certamente teve influência em toda a sociedade. Assim, o que se iniciava em São Paulo, em termos de reorientar e recolocar a cidade em novos patamares de desenvolvimento, também se estendeu ao restante do país em ritmos diferentes. Como revela Kornis (1992),

Não é possível ignorar o impacto causado pela criação e difusão do cinema e outros meios de comunicação de massa na sociedade do século XX. Como objeto industrial, essencialmente, reproduzível e destinado às massas, o cinema revolucionou o sistema da arte, da produção à difusão. Entre as mudanças ocorridas na sociedade nas primeiras décadas deste século, o historiador inglês Eric Hobsbawm inclui o surgimento das artes de massa em detrimento das artes de elite, e destaca o cinema, que iria influir decisivamente na "maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo" (KORNIS, 1992, p. 237).

Na modernidade, a importância do cinema se refere às transformações na experiência estética e na percepção sensorial das sociedades humanas e essa transformação é, sem dúvida, também ocasionada pela vivência do homem moderno nos grandes centros urbanos. Nos diz Simmel (1987, p.13) que a vida na metrópole extrai do homem uma quantidade de consciência diferente da que a vida em cidades pequenas extrai. A rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade das percepções, o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, o inesperado de impressões súbitas exigem condições intelectuais e psicológicas diferentes das adequadas à vida da pequena cidade. Para ele, a vida metropolitana implica uma consciência elevada e uma predominância da inteligência sobre a vida psíquica.

Em meados do século XIX o cidadão das grandes metrópoles era permanentemente confrontado com a multidão. Seu modo de perceber o mundo e de ser afetado por ele certamente transformava-se junto com a cidade moderna. Segundo Ben Singer (2001, p. 116), as mudanças na cidade proporcionam, sobretudo, novas formas de adaptação e interação entre os indivíduos que convivem naquele espaço: “[...] modernidade tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”.

No início, ao contrário da imprensa, que na maioria das partes do mundo interessava apenas a uma pequena elite, o cinema foi quase sempre um veículo de massa

internacional (HOBSBAWM, 1995, p.193). As feiras populares, espetáculos circenses e parques também tinham suas exibições, embora de menor sucesso. No Brasil, e mais especificamente em São Paulo, o cinema começou como um divertimento, essencialmente masculino, e evoluiu para uma frequência proletária e popular a partir dos anos 1920 (SCHVARZMAN, 2005, p.154).

As reformas nas ruas, como o alargamento das calçadas e a verticalização dos edifícios, bem como a iluminação noturna nos centros refletem um melhoramento urbano da época e o crescimento vertiginoso da população na virada do século. É nessa mesma época que iremos verificar a relação entre o aumento da metrópole e a localização dos cinemas, os quais passam a galgar, aos poucos, lugar próprio na sociedade.

A partir de então, surge o hábito de frequentar as salas de cinema, que era como que um acontecimento social, valorizado como imprescindível ao viver e importante para compartilhar experiências de uma época marcante nas lembranças dos frequentadores. Esse ato de ir ao cinema assumia uma aura de mistificação e prazer. Nos lembra Sheila Schvarzman (2005, p.156) que o cinema representava na época um lugar significativo de frequência social, com suas *matinéés* e *soirées* com programação e público determinados. Diversas salas eram construídas para criar um ambiente de surpresa e emoção. Como informa Gusmão (2008),

O filme vinha complementar o espetáculo do cinema que começava na arquitetura luxuosa das salas. E, para alguns segmentos da sociedade, ir ao cinema ao menos uma vez por semana, vestido com a melhor roupa, tornou-se uma obrigação para garantir o reconhecimento social. As salas de cinema passam a ser o principal espaço do divertimento, desbancando os circos, os cafés-conserto, os espetáculos de teatro e os serões domésticos (GUSMÃO, 2008, p. 108)

A sétima arte tornou-se um divertimento de massas, integrando milhões de imigrantes e uma classe média que, antes, frequentava lugares com espetáculos inferiores às suas expectativas artísticas (Schvarzman, 2005, p.162). Anos mais tarde, entre as décadas de 1950 e 1960, essa realidade resultaria numa frequência ainda maior da população que comparecia às sessões.

O que se via em meados do século XX era um cenário mundial das artes, caracterizado pela extrema velocidade dos movimentos artísticos associados à multiplicação e à experimentação de meios expressivos e suportes técnicos. Em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo houve um movimento cultural intenso, no qual os

artistas procuraram tratar de assuntos locais e mundiais da sociedade, movimento cultural esse que também foi verificado em outras cidades do Brasil. Como foi o caso de Salvador, entre o final da década de 1950 e início de 1960, como veremos adiante com o chamado Ciclo Baiano de Cinema. É evidente, nesse sentido, que a cidade, ou as cidades, viviam um momento de efervescência marcado pelos movimentos culturais, sobretudo, com a evolução do cinema no espaço urbano. Em pouco tempo, a cidade passa a ser tema dos filmes que seriam realizados.

2.2. A CIDADE CHEGA À GRANDE TELA

Como vimos, a relação que o cinema mantém com a cidade não é atual. Ela existe desde a exibição do primeiro filme, que, a rigor, se desenvolveu dentro do espaço urbano (da cidade) proporcionando uma audiência também urbana a um espaço (lugar) de recepção. Esse diálogo entre cinema e cidade surgiu desde os primórdios da imagem cinematográfica, na qual a câmera registrava cenas urbanas e apreendia das cidades suas temáticas, objetos e narrativas, influenciando o cotidiano dos seus habitantes.

Não raro podemos lembrar que os primeiros filmes do século XX tinham suas visões panorâmicas, que eram nada mais que as incorporações do desejo moderno de visualização do mundo e foi o contínuo movimento das ruas e a circulação de pessoas na cidade que influenciaram essa incorporação de modernidade. Portanto, não é difícil notar que o cinema foi criado no auge da metrópole moderna, e, por ser uma arte de reprodução de massa, necessitava do aparato técnico da cidade. É a partir de então que o espaço citadino passa a ser um dos elementos mais filmados pelo cinema.

Surgido em 1895, o cinema já em seus primeiros registros retratava a paisagem urbana, prova disso é o primeiro filme exibido ao grande público em Paris pelos irmãos Lumière, *A Chegada de um Trem a Ciotat*, que, como o próprio título sugere, se referia à cidade, e também possuía imagens urbanas. A partir do século XX a câmera começa a praticar movimentos circulares, verticais e horizontais, oferecendo uma verdadeira viagem visual, através dos espaços urbanos, os quais modificavam de perspectivas panorâmicas que, ora se encontravam ao nível da rua, ora às vistas aéreas. Assim, as vistas urbanas se movimentavam e, por isso mesmo, as câmeras eram colocadas sobre rodas, em carros, trens, barcos, e até em balões para alcançarem vistas aéreas. É como se a câmera, nesse momento, tivesse se tornado o “meio de transporte” para o

espectador. Os filmes passaram a produzir novos formatos de visualização do movimento das atividades cotidianas que se relacionam ao espaço urbano (BRAGA e COSTA, 2006).

No Brasil, as primeiras filmagens com o cinematógrafo, em 1898, também tiveram por foco a cidade. Prova disso foi um *travelling* feito pela orla do Rio de Janeiro por Afonso Segretto, na entrada da Baía de Guanabara. Estes e vários outros pioneiros fizeram diversos registros do cotidiano urbano nas principais cidades do país, mas que não resistiram ao tempo (LABAKI, 2006).

O cinema tornou possível conhecer diversos espaços no espaço privilegiado da sala escura e isso é resultado, não só da experiência social do espaço proporcionado pelas técnicas do cinema, como também estão relacionadas à memória, ao afetivo, ao imaginário.

Durante a projeção, o cinema possibilita ao espectador uma experiência direta do tempo, criando um circuito cristalino entre o mundo do filme e o seu próprio mundo, entre a cidade filmada e sua cidade interior, íntima. Pois não importa se o que aconteceu na tela é “verossímil” ou não, nem de saber que se trata de um filme e não da “vida real” (...). Esse poder muito particular do cinema de produzir efeitos de tempo e de memória torna-se possível pela suspensão do mundo e do corpo atual do espectador, que fica prostrado, imóvel, e pela constituição de um corpo simulado, virtual, “experimental”, que percorre uma infinidade de lugares mentais, vivendo simultaneamente diversos mundos (OLIVIERI, 2001, p. 52-53).

Desse modo, a cidade fílmica é modulada por fluxos da ordem da memória, do imaginário e da imaginação. É no espaço, não só o do espectador, mas também o do filme, que as imagens urbanas se recompõem. Assistindo aos filmes, os espectadores exploram espaços que muitas vezes ainda não conhecem e até mesmo cidades que não existem. Certamente a questão do enquadramento, da montagem, do ângulo, do olhar do fotógrafo também são elementos que influenciam no ato de imaginação do espectador. É pertinente o que Comolli também sustenta quando diz que “o cinema, de certa maneira, “salva” a cidade filmada, ao constituí-la como memória” (Apud. OLIVIERI, 2011, p.51). Nesse caso, o termo “salva” está utilizado no sentido de fazer existir em filme, ou seja, há no cinema o poder de refazer o tempo, e junto com ele, os lugares. Não por acaso Mariza Guerra (2011) em seu artigo “Memória e Cinema – Diálogos abertos” publicado na revista *Presença Pedagógica*, nº 104, afirma que “todo cinema é registro do tempo e também uma memória sobre o tempo” (p.4). Manuela Penafria (2004) compartilha com essa ideia ao expor que o cinema, tanto documental, quanto

ficcional, constitui-se como uma ferramenta de preservação de cultura, tornando visível “um tempo que se torna presente, mas que é, também, um presente que se torna passado” (PENAFRIA, 2004, p.11). Nessa perspectiva, o cinema seria então classificado como um documento, logo, um arquivo de memória.

2.3. BREVE ABORDAGEM SOBRE O CINEMA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

Entendendo o cinema como um exemplo de veículo midiático, responsável pela produção de sentido e conseqüentemente do imaginário social, vale acrescentar que um dos eixos principais das teorias cinematográficas é entender o filme como "documento histórico socialmente construído" e também como um discurso sobre os "fatos do passado", ou mesmo de acontecimentos contemporâneos que presenciamos em nossas vidas. É nesse sentido que o cinema funciona como arquivo da memória e que pode se tornar uma fonte de pesquisa histórica, do imaginário e da memória social. “As imagens documentam uma época, um determinado acontecimento, uma pessoa ou um país e representam cada vez mais a ‘memória’ do século XX” (LANGMAN, 1986, p.31).

A memória é considerada como uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos. Sua força é, ao mesmo tempo, sua fraqueza, porque ela dinamiza a ação em detrimento da pesquisa ‘intratável’ da verdade. A história é conhecimento, o documentário é memória: o testemunho é raramente ausente de suas lembranças, e tentado o mais freqüentemente de as revisar (GAUTHIER, 1995, p. 215).

Penafria (2010) também compartilha dessa ideia, já que, para ela, todo filme é documental uma vez que o mesmo documenta algo. Assim, somado ao ato de documentar há também a preservação da memória. A autora denomina o registro documental como “Documentarismo”, o que denota uma perspectiva que destaca diferentes modos de interpretar o mundo pelo cinema e no cinema. Assim o documentarismo “diz respeito às nossas vidas, às nossas memórias, ou seja, ao universo humano” (PENAFRIA, 2010, p.6).

Segundo Pollak (1989), mesmo que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo “donde o seu papel é crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento de memória” (p.11).

Sobre as lembranças, Halbwachs (2006) assinala que elas podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com o autor, “é uma imagem introduzida em outras imagens” (HALBWACHS, 2006, p. 93).

Segundo André Cellard (2008) em seu texto “A análise documental”, para o pesquisador das ciências sociais o documento escrito constitui uma fonte extremamente preciosa. Para o autor, o documento atua como o único testemunho de atividades particulares ocorridas num passado recente, por isso, funciona como um “colaborador” da memória, já que esta não pode armazenar todos os acontecimentos. Nesse sentido, tudo que é vestígio do passado, tudo que serve de testemunho é considerado como documento ou “fonte” para ele. Os textos escritos são classificados como tal, mas também documentos de natureza iconográfica e cinematográfica, ou de qualquer outro tipo de testemunho registrado, objetos do cotidiano, elementos folclóricos, dentre outros, caracterizam-se como documento. Tal pensamento baseia-se nos preceitos da chamada História Nova, que ampliou o campo do documento histórico, antes fundado essencialmente nos textos escritos, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos. Escritos de todos os tipos eram considerados documento de primeira ordem, desde documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, uma fotografia, ou mesmo um filme. Logo,

Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto, são para história nova, documentos de primeira ordem. (LE GOFF, 1988, p. 28).

A partir desses novos preceitos as produções cinematográficas começaram a ganhar espaço como objeto de análise do historiador. Daí em diante, o cinema passa a ser visto como uma fonte de pesquisa da história ou, inclusive, como um registro da própria. Mas essa transformação não se deu de forma instantânea e nem tranquila. Durante boa parte do século XX, muitas críticas foram feitas pelos historiadores tradicionais que eram contra a utilização do cinema como instrumento de fonte histórica.

Essa realidade começou a mudar quando apareceram os primeiros indícios de historiadores que passaram a valorizar o cinema de fato como uma ferramenta de

informação para os pesquisadores. Ao longo dos anos 1950 cresceu o número de historiadores que passaram a reconhecer o valor histórico das produções de cinema. Entretanto, foi só a partir de meados da década de 1960 que a discussão propriamente metodológica sobre a relação cinema-história passou a existir, tendo como ponto central a questão da natureza da imagem cinematográfica (KORNIS, 1992, p.242).

2.4. EXPRESSIVIDADE NO CINEMA: MEMÓRIA COMO SABER SOCIALMENTE INCORPORADO

A abordagem a cerca do estudo sobre o cinema como documento, ou como o registro de uma memória constitui um dos possíveis rebatimentos de ordem metodológica e que não deixa de ser relevante. Entretanto, nesse estudo optamos por priorizar, especificamente, a memória como um dispositivo que regula os conjuntos de esquemas de saberes e práticas presentes nos indivíduos e grupos. Estamos conscientes, assim, que não iremos abordar uma conceituação sobre a noção da memória. Nossa opção teórica é uma dentre tantas possibilidades de discussão, por isso, apontamos aqui a impossibilidade de tratar de uma história de conceitos a respeito da memória.

Assim, a partir da noção, na qual tomamos a memória como um saber socialmente incorporado há uma questão a se discutir, que diz respeito àquele que faz o filme, ou, dito de outro modo, é importante pensar no diretor como um sujeito que, vivendo num espaço urbano, partilha e expressa em seus filmes um imaginário comum resultante da integração social, resignificando e atualizando a memória da cidade. Desse modo, não é a cidade em si, mas o olhar do cineasta, da câmera que se apresenta enquanto “documento”.

Os filmes são obras pessoais, portanto representam a expressão pessoal do ponto de vista do cineasta. Logo, é possível entender a realização fílmica como um modo de revelar o mundo a partir da visão de quem o fez e, certamente, a visão do diretor manifesta-se pelas escolhas que faz ao abordar determinado assunto, o que só é possível através da sua bagagem cultural, do seu conhecimento de mundo, da sua interação com o outro, de suas lembranças e memórias. Contudo, sob a ótica de Rosa, Bellelli e Bakhust (2000), a memória não é formada “unicamente pelos rastros que o passado deixou, mas também por aqueles aspectos de seu presente que os contemporâneos de

um evento decidiram que era conveniente registrar”²(p.44), alertando não apenas para o que é lembrado, mas também para aquilo que é esquecido. Como lembra Farias (sd) a lembrança e o esquecimento são atividades que envolvem imagens mediante as quais se produzem representações do passado, ou seja, a evocação presente de algo ausente (p.4). A memória, então, aparece como aquilo que regula tanto lembranças quanto esquecimentos.

Há também uma contribuição de Neisser (1967), citado por Peralta (2007) ao explicar que a memória é uma construção intencional baseada em traços mnemônicos de experiências anteriores (p.18). Ou seja, se tomarmos o filme como exemplo veremos que há sempre um interesse, uma intenção por parte de quem filma para que esse registro se torne uma memória social. Por sua vez, isso só se dá através das interações sociais, ou seja, da relação do indivíduo, neste caso o cineasta, com a sociedade. E é justamente no espaço urbano, na cidade, onde ocorre toda essa relação social.

Nessa pesquisa lançamos mão da observação de Edson Farias (sd, p.3) na qual a memória diz respeito a um fenômeno psíquico-simbólico, logo, uma junção dos aspectos bioquímicos com aqueles de ordem emocional, “os quais estão referidos aos humores e trajetórias que condicionam as pulsões dos indivíduos”. Para o autor, tal configuração se dá, pois a natureza da memória se caracteriza como multimodal. Estando, ela, na intercessão de diversos saberes e é responsável por regular as lembranças, os hábitos, a vivência dos sujeitos, proporcionando sentido às ações, aos espaços onde essas ações acontecem e aos objetos das experiências. Assim, a memória está atrelada ao percurso de auto compreensão das práticas e visões de mundo existentes na sociedade, constituída na relação entre o material e o simbólico, ou melhor dizendo, entre os corpos e afetos.

Esta pesquisa está condicionada, então, no triângulo composto pelas informações sobre os termos que se referem à formação cultural, à memória e ao processo de aprendizagem. Nesse sentido, iremos nos pautar na ideia de que a formação de um indivíduo é constituída nas redes sociais a partir de uma ação e um saber socialmente elaborados que, a rigor, arquetam um conhecimento. Enquanto uma função que se vive e se sente, a memória, como categoria de pensamento e, na atualidade, um bem de compreensão com importante papel nas relações sociais, pode ser vista como um dado

² Tradução nossa.

sócio histórico que, ao mesmo tempo, surge nos processos sociais e nos ajuda a entendê-los (SILVA, 2010).

Nosso recorte para a memória, como aponta Farias (sd), se concentrará no saber das humanidades, ou seja, “ela é uma atividade psíquica, já que envolve um exercício auto compreensivo – de apreensão e, também, doação de nexos de sentido possíveis mediante as experiências” (FARIAS, sd, p.6). Aqui entendemos então a memória como um fenômeno social.

Nesse aspecto, compreendemos que as diferentes experiências e trajetórias sociais possuem traços singulares os quais se diferenciam de alguns indivíduos ou grupos da contemporaneidade. Por isso mesmo nos chama a atenção o percurso de formação de Roberto Pires e seus modos de expressividade a partir de sua trajetória, baseada nos seus conhecimentos adquiridos pelas práticas e saberes incorporados coletivamente. “Em certa medida individual, ou seja, subjetiva e idiossincrática, a memória é sempre mediada socialmente” (GUSMÃO, 2008, p.52).

Para Norbert Elias a vida social que os indivíduos levam é marcada por diversas contradições e tensões. Existem períodos de declínio e ascensão nas sociedades humanas, assim como há guerra e paz, crises e surtos de crescimento. Então, como completa Gusmão (2008), pode-se dizer que, quanto mais complexa a sociedade, mais diferenciado se torna o *habitus*, pois este se refere às condições de integração do indivíduo em grupos sociais no processo civilizatório em curso (GUSMÃO, 2008).

Portanto, a sociedade se caracteriza como uma totalidade, embora não seja harmoniosa. Logo, o que existe na sociedade e que a caracteriza como uma totalidade é uma ordem oculta que não é diretamente perceptível pelos sentidos dos indivíduos. Quando Elias (1994) afirma que “toda a sociedade é uma sociedade de indivíduos” (p.16), mais do que dizer que os indivíduos apenas formam uma sociedade, ele postula justamente que há uma forte relação de dependência entre eles. Assim,

Numa palavra, cada pessoa que passa por outra, como estranhos aparentemente desvinculados na rua, está ligada a outras por laços invisíveis, sejam estes laços de trabalho e propriedade, sejam de instintos e afetos (ELIAS, 1994, p. 22).

A memória também está inserida nessa relação de atrelamento entre indivíduo e sociedade, uma vez que, a mesma faz parte de um processo social no qual os indivíduos são vistos, não de forma isolada, mas interagindo uns com os outros (HALBWACHS,

2006). Afirmar também, o sociólogo francês, que nossa memória se desenvolve num quadro espacial.

O espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Assim, os lugares da cidade constituem o cenário que permite que nossas lembranças sejam ativadas e, na medida em que as paisagens construídas fazem alusão a significados simbólicos, elas estão evocando narrativas relacionadas às nossas vidas. Um dos aspectos fundamentais da vida em uma cidade, portanto, é o conjunto de recordações possíveis a partir dela. O espaço, então, deve ser compreendido através da paisagem e território, que estão estreitamente ligadas à memória e também à identidade. Ora, muitas paisagens urbanas servem de registro de um conjunto de signos que se estratificam na memória individual ou de um grupo. Logo, o espaço urbano se estabelece como um registro não apenas de práticas sociais, mas também de memórias coletivas, o que leva a considerar a cidade como um dispositivo de transmissão de informação, um estoque de dados que compõe a própria matéria urbana. Nesse sentido, entendemos que a cidade possui falas, traduzidas em discursos, estratégias e narrativas que, a um só tempo, a estruturam e a leem. Portanto, o espaço social, nomeadamente o urbano, constitui um sistema de significações que se revela em função do imaginário coletivo.

Na visão de Bachelard, a lembrança tem função primordial no espaço, atribuindo-lhe a condição de base da memória: “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas” (BACHELARD, 1993, p.44-45). Assim, a cidade, em sua polissemia, torna-se o testemunho dos jogos da memória de seus “agentes”, espaço fantástico onde eles podem “colar” sua existência a certos momentos de interação social vividos em seus territórios e investi-los do próprio ritmo construído no corpo da duração de biografias de vida.

Em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricoeur também fala da relação entre lugar e memória. Segundo ele,

É na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Assim, as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos “lugares de memória”, antes que eles se tornem uma referência para o conhecimento histórico (RICOEUR, 2007, p. 58).

Para o autor, os lugares permanecem como inscrições, monumentos. Além disso, o lugar não é indiferente à “coisa” que o ocupa. Assim, diz ele, “os lugares habitados são, por excelência, memoráveis” (idem, p. 59).

É justamente por pensar nessa ambiência social e nos laços entre os indivíduos como meios que informam os modos de ser e estar no mundo que decidimos estudar o período que vai do final dos anos 1950 e início dos 1960, em Salvador, para refletirmos sobre as experiências obtidas por um indivíduo que se destacou no cinema baiano, como foi o caso de Roberto Pires e, de igual modo, pensar como a sétima arte atua como um lugar que dá sentido às condutas e lembranças desse indivíduo e da sociedade, colaborando assim para a perpetuação da memória social, ou seja, pensar na construção dessa memória a partir de uma obra audiovisual, qual seja, *A Grande Feira*.

Percebemos, de forma geral, que o que faz com que surja uma memória grupal ou social, referida a algum lugar, é o fato de que aquele grupo ou classe social estabeleceu relações sociais ali. Conseqüentemente, a vivência na cidade dá origem a inúmeras memórias coletivas, que podem ser distintas umas das outras, mas que de algum modo tem em comum a permanência na mesma cidade.

Como já discutido anteriormente, vimos que o cinema nasceu no espaço urbano e para ele. Foi com desenvolvimento das metrópoles que ele também se expandiu e testemunhou a transformação dos espaços da cidade.

A história do cinema nos mostra que, quando surgiu, ele era tratado, não como cinema, mas como um espetáculo múltiplo. No início não se tratava de uma arte de contar histórias, mas de mostrar vistas não lineares e de levar ao espectador um tipo de experimentação e aprendizagem da movimentada modernidade. Ele era, então, utilizado como prática dos espetáculos de magia e “foi o sucesso das sessões de fotografias animadas que fez com que o cinema se tornasse aos poucos uma atração independente” (COSTA, 1995, p.56). Portanto, com o cinema foi possível formar uma nova experiência estética para um novo tipo de sociedade, que vivia intensamente as transformações da modernidade.

Pensadores como Benjamin e Simmel (Apud. CHARNEY, 2004) defendem a ideia de que foi a partir das técnicas modernas (que só foram possíveis com o

desenvolvimento urbano) que a presença da imagem e do mundo como espetáculo se consolidou. Dito de outra forma, “a modernidade por ser melhor compreendida como inerentemente cinematográfica (CHARNEY, 2004, p.18). Assim, enquanto fenômeno urbano, o cinema obteve várias funções na paisagem da cidade.

É importante ressaltar aqui a prática em relação à exibição de imagens de viagem - ou *travelogue* - e seu interesse pela vida cotidiana, pelo espetáculo do desconhecido, pelo deslocamento no tempo e no espaço e demais características que marcam a passagem e os interesses da modernidade. É a essa tradição, por ver o desconhecido, o inusitado, que os filmes panorâmicos sobre o Brasil vão estar relacionados. Esses filmes se caracterizavam pelo ufanismo e afirmação nacional, através da exibição das belezas naturais, com um enfoque típico e exótico, o que desagradava aqueles que, naquele momento, pretendiam criar um cinema moderno para o país, vendo nessas atividades e imagens um desvio de propostas, já que acreditavam num país branco, urbanizado e moderno.

É preciso lembrar ainda que desde o início do século XX muitas imagens não ficcionais produzidas no Brasil eram encomendas de comerciantes, fazendeiros, do Estado, de políticos ou publicidade. Assim, muitas das produções, cinejornais e documentários eram financiados pelos interessados. Nota-se, então, que desde as primeiras décadas do século XX já se pensava em registrar o cotidiano na cidade e, o ambiente urbano era, sem dúvida, relevante para ser capturado. Os filmes de viagem fizeram grande sucesso entre as décadas de 1910 e 1920, alguns até em longametragem. A grande quantidade de filmes produzidos nesse período acabou fazendo com que a fórmula fosse se esgotando, obrigando a produção documentária a dar um “salto”, resultando em filmes que não apenas apresentavam paisagens, lugares e seu povo, como também contam uma história, agregando ao *travelogue* encenações, reconstituições e uma narrativa.

No Brasil, os irmãos pioneiros Segretto e Paschoal e outros precursores fizeram diversos registros do cotidiano urbano nas principais cidades do país, com a utilização das praças e praias, inauguração de monumentos, a prática de esportes, festividades, etc., embora a maioria desses primeiros documentários urbanos brasileiros não tenha resistido ao tempo. Foi o caso dos primeiros filmes sobre o cotidiano de Salvador, realizados por Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, entre 1910 e 1920. Esses filmes - perdidos num incêndio - mostravam eventos como uma tradicional festa

popular de rua (a Segunda-feira Gorda da Ribeira) e as obras de ampliação do porto, com a construção do aterro que deu origem ao bairro do Comércio.

Tanto no Brasil quanto nos outros países, nesses primeiros anos da história do cinema, o cenário foi predominado pelo registro da vida cotidiana e urbana, que incluía também encenações e reconstituições de assuntos de repercussão na imprensa e que não podiam ser filmados ao vivo. Entretanto, a partir de meados da primeira década do século XX, essa fórmula começou a entrar em declínio, “paralelamente à formação de uma indústria cinematográfica: estúdios, grandes equipes, atores, salas de projeção, grandes públicos. As atualidades não demoraram para serem alçadas a um papel secundário, como uma ‘entrada’ para o longa-metragem de ficção” (OLIVIERI, 2011).

Com o surgimento de novas tecnologias mais aperfeiçoadas, película sensível, câmeras portáteis, o documentário se renovou e a linguagem da ficção foi também alterada. “Equipamentos mais leves, filmes mais sensíveis, gravação de som sincrônico à imagem. O documentarismo ganhava nova agilidade para captar em som e imagem, como queria o movimento ‘a vida como ela é’” (LABAKI, 2006, p.49). Assim, o que antes não era possível devido aos limites dos aparatos tecnológicos daquele período, agora é realizado com o aparecimento do som direto: a imagem passa a ter sincronia com o áudio. Como nos diz também Francisco Elinaldo Texeira (2004),

o aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos (TEXEIRA, 2004, p.82).

O que os defensores do Cinema Novo queriam era a produção de um cinema barato, feito com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Os filmes seriam voltados à realidade brasileira e com uma linguagem adequada à situação social da época. Os temas mais abordados estariam, então, fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país, ou seja, um cinema que custasse pouco, mas que focasse sua preocupação na cultura brasileira. Não podemos esquecer da influência do neorealismo italiano e a *nouvelle vague* (lembramos de *Roma Cidade Aberta*).

É justamente nesse *boom* da modernidade que voltaremos nossa atenção para a Bahia, sobretudo à cidade de Salvador, que tornou-se referência cinematográfica, não só para o Brasil, como para o mundo.

Assim, buscamos problematizar como o cinema se apropria da cidade e a cidade se apropria do cinema para a construção de uma memória social. Nesse sentido optamos por focar nos espaço urbano da cidade de Salvador que comparece nos principais filmes do Ciclo de Cinema Baiano (1958-1964), o qual Carvalho (2002) denomina como “Nova onda baiana”, momento em que a Bahia vivia uma efervescência cultural, sobretudo no âmbito cinematográfico com as primeiras produções de longa-metragem, em especial *A Grande Feira*. Propomos ainda a reflexão: Que cidade é essa que comparece em *A Grande Feira*? Como Salvador se torna uma cidade-memória a partir dessa obra audiovisual?

Por tudo isso é que se faz necessário neste estudo compreendermos as formas de transmissão e incorporação de saberes, constituintes da dinâmica social do cinema. Elias (2006) aborda sobre o conceito de figuração nos acrescentando que os indivíduos são interdependentes e se encontram ligados entre si em vários níveis e de inúmeras formas, como por exemplo, famílias, cidades, escolas, estratos sociais, que, de acordo com ele são tipos de configurações sociais. Nesse sentido, “a maneira como se vive conjuntamente em grupos grandes e pequenos é sempre co-determinada pela transmissão de conhecimento de uma geração para outra, portanto por meio do ingresso singular no mundo simbólico específico de uma figuração já existente de seres humanos” (ELIAS, 2006, p.25). Portanto, é com base nesse referencial teórico-metodológico que daremos conta de estudar sobre a formação cinematográfica de Roberto Pires, a partir de seus aprendizados e saberes incorporados ao longo do seu percurso de formação. Somente a partir daí é que será possível entender como essa formação está refletida em *A Grande Feira*.

Mas antes de focarmos no nosso objeto de pesquisa propriamente faremos uma abordagem sobre o processo de modernização de Salvador e a história do cinema na Bahia para compreendermos melhor de que cidade estamos tratando e em que contexto econômico, político e cultural o cineasta Roberto Pires vivia.

3. CICLO BAIANO DE CINEMA, SALVADOR E ROBERTO PIRES

3.1. SALVADOR: DE CIDADE-PROVÍNCIA A CIDADE-METRÓPOLE

Para avaliar os aspectos do percurso sócio-histórico e cultural da cidade (neste caso Salvador) e seus nexos com as experiências de indivíduos e grupos se faz necessário um breve relato sobre algumas características da formação da cidade, em algumas das principais narrativas.

Salvador foi a primeira cidade fundada nas terras brasileiras, no ano de 1549 e, desde muito cedo, foi dividida em outras duas cidades: a Cidade baixa (também chamado bairro da Praia) e a Cidade alta. Como classifica Milton Santos (1958), Salvador era “a cidade de dois andares”. Para Antônio Risério, desde o início do século XVIII Salvador já havia se transformado numa cidade. “E numa cidade imponente, senhorial” (RISÉRIO, 2004, p.211). Naquela época, a capital baiana já possuía construções religiosas e militares que dominavam a paisagem do lugar. Também surgiam nesse momento alguns conjuntos urbanos, sendo o mais importante deles o Cais da Farinha, no bairro da Praia, que era um conjunto de quadras formado por edifícios com o mesmo número de andares e o mesmo acabamento externo. Além desses prédios e construções religiosas, a Cidade da Bahia também contava com muitas moradias, dos casebres precários aos sobrados senhoriais (onde ainda hoje alguns podem ser vistos no Centro Histórico da cidade).

Mas esse crescimento urbano não se dava somente em Salvador. Em seu livro *Uma história da cidade da Bahia* (2004), Risério nos conta que havia uma articulação orgânica entre os espaços urbano e rural. Salvador não vivia sem o Recôncavo e nem este sem sua capital e, para explicar a forte relação entre esses dois lugares, o autor cita István Jancsó: “a cidade e o Recôncavo formavam um todo notavelmente integrado e integrador”. Risério completa:

As muitas águas da região, fossem elas praieiras ou interioranas, marítimas ou fluviais, eram constantemente cruzadas nas mais variadas direções, com os barcos, os saveiros e as canoas transportando, de um lado para outro, *números e inúmeras mercadorias*. De certa forma, podemos dizer que ilhas e vilas do recôncavo, juntamente com a cidade da Bahia, formam um só rendilhando - uma poética historicamente solidária (RISÉRIO, 2004, p. 214).

Assim, não podemos esquecer que desde o início de sua vida urbana a função portuária possui destaque, marcando as diferentes etapas de valorização do espaço. Era por esse Porto que, nos anos coloniais, se exportava açúcar e por onde entravam os escravos oriundos da África para trabalhar na lavoura da cana de açúcar. Por ele também transitavam importantes produtos alimentares vindo de outros locais. Salvador nessa época era, então, o único meio de escoamento de toda produção do Recôncavo. É assim que, como afirma Milton Santos (1958), como capital econômica do Recôncavo, Salvador passa a viver um papel verdadeiramente urbano.

Em 1763, a sede do governo da Colônia foi transferida para o Rio de Janeiro e Salvador perdeu seu título de capital. É somente durante o século XX, sobretudo a partir da segunda metade do século, que a Cidade da Bahia vai sofrer intensas transformações sociais devido ao processo civilizador e se desenvolver culturalmente, inclusive através dos meios de comunicação, sobretudo o cinema.

3.2. A PACATA CIDADE DA BAHIA

Como nos lembra Risério (2004) “em inícios do século XX, Salvador nos sugere, sob múltiplos ângulos, uma cidade paralisada” (p.457). Em termos demográficos, por exemplo, a capital baiana apresentava as menores taxas anuais de crescimento populacional, fator contrário à cidade de São Paulo, que era marcada pela agitação de pessoas de diferentes lugares, sendo então um espaço de convergência das imigrações europeias e asiáticas. Mas a paralisia a que se Risério se referiu não se limitava apenas à questão demográfica. Houve também o declínio da economia primário-exportadora do Recôncavo, principalmente em produtos como o fumo e o açúcar, e aliás, desde a segunda metade do século XIX, a Bahia já não era o principal centro brasileiro de exportação de açúcar, embora, anos antes, a agroindústria açucareira baiana tenha empregado os procedimentos tecnológicos mais avançados da época. Ocorreu que, mais tarde, perdeu-se o passo.

Ainda em meados do século XIX, alguns esforços foram realizados para implantar fábricas têxteis em Salvador, além de outros negócios no âmbito da economia industrial, mas essas iniciativas não encontraram êxito e a capital baiana continuou a ser, fundamentalmente, uma cidade intermediária, com a função de entreposto de circulação de mercadorias, inclusive do Sul do Brasil, que já experimentava um

incipiente desenvolvimento industrial. Salvador, outrora metrópole colonial e uma das mais importantes das Américas, viu sua influência reduzida, a partir do final do século XIX (MATTOSO, 1992).

Assim, enquanto a Bahia experimentava um retrocesso, não conseguindo se transformar em uma região ou núcleo industrial, São Paulo disparava nesse sentido. Sabemos que a partir da Primeira Guerra Mundial houve um impulso industrialista no Brasil, mas a Bahia também ficou de fora desse momento decisivo que marcou os primórdios da história industrial do país. Para se ter uma ideia, entre os anos de 1929 e 1937 a produção industrial brasileira apresentou um crescimento de 50%, enquanto a Bahia, no mesmo período, apresentava números de uma retração cada vez mais acentuada. As dificuldades da conjuntura econômica do estado não permitiram que os projetos de modernização urbana lograssem resultados positivos. Com isso, Nem o governador José Joaquim Seabra (1912-1916 e 1920-1924), que, “nos primeiros acessos de remodelação, quando ameaçava-se arrasar a cidade velha e construir uma nova em seis dias ”, nem o seu sucessor, Francisco Marques de Góes Calmon (1924-1928), em seus mandatos, tiveram êxito na reforma urbana em Salvador.

Portanto, durante os primeiros 50 anos do século XX, o Estado baiano praticamente não aderiu ao alcance dos fluxos econômicos, tecnológicos e simbólicos da modernização que assolava o país. Nessa época, a vida na Bahia permaneceu distante dos fenômenos da industrialização, da acelerada urbanização, da emergência de um proletariado industrial e de classes médias urbanas. Até meados da década de 1950, a capital baiana, que contava com pouco mais de 400 mil habitantes, era considerada um lugar pacato, “uma cidade de uma rua só, como diziam os jornais da época” (CARVALHO, 2002, p. 50) com costumes que evidenciavam sua ligação com o passado colonial e a estrutura socioeconômica dele advindos. É somente a partir dos anos 1950 que a Bahia alcança transformações que a levarão na direção de uma sociedade com características normalmente associadas ao espírito dos tempos modernos inaugurados pelo novecentos (OLIVEIRA, 2002).

O panorama industrial era desolador. A ideia de uma Bahia que não se industrializava ocupava a mente de políticos da época e essa realidade acabou sendo batizada, na primeira metade do século XX, como “enigma baiano” pelo então governador da Bahia Otávio Mangabeira entre os anos de 1947 e 1950.

A crença no fato de que o estudo das ciências básicas seria capaz de transformar a mentalidade dos baianos era defendida por Mangabeira. Logo, com o apoio de Anísio

Teixeira ele cria a Fundação para Desenvolvimento da Ciência. Sob a ótica de Medeiros (2009), no Estado existia um clima de tomada de consciência da intelectualidade baiana em relação à realidade. “A lamentação quanto à ‘terra do já teve’ e o saudosismo quanto às ‘Glórias da Bahia’, começam a ceder lugar para a discussão das questões da cultura, da História e do saber (p.95). Logo, para fins dessa pesquisa, cabe observar aqui o fato de que a Bahia chegou aos meados do século XX sob o signo da estagnação econômica.

Assim, os anos 1950 aparecem como um divisor de águas entre o antigo e o moderno, fato que fez essa década tornar-se uma singularidade, imagem reforçada tanto por produções científicas quanto pelas lembranças acionadas por quem viveu nesse período. É a partir daí, que entendemos o quanto a dinâmica social, econômica e cultural de Salvador começou a apresentar sinais de mudanças se comparada com as décadas imediatamente anteriores.

Os impactos dos processos modernizadores que a Bahia sofreu se intensificaram a partir do desenvolvimentismo do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). O termo “processos modernizadores” e seus sinônimos, neste estudo, referem-se ao processo de transformação urbano-industrial, que estão relacionados à noção de busca e aos efeitos do desenvolvimento das estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais; também aos avanços do patamar de racionalização e controle; às intensas mudanças nas áreas da tecnologia e da ciência que ocorreram e ocorrem em níveis diferenciados a depender da sociedade e do recorte temporal (FEATHERSTONE, 1995).

Nesse momento histórico, o Estado teve um importante significado. Foi ele o responsável pela gestão, regulação e execução dos projetos em prol do desenvolvimento baiano, tendo como base iniciativas calcadas num ideário que ligava o moderno à industrialização. O Estado buscou, junto aos setores oriundos das elites, a criação das condições necessárias para a implementação de alternativas para o quadro econômico daquele período, revelando uma relação de interdependência funcional entre as lideranças políticas, econômicas e intelectuais, no sentido de implantar propostas de desenvolvimento (CARVALHO, 2002).

Entre o final da década de 40 e início dos anos 1960 um breve inventário demonstra a existência de uma nova dinâmica sócio-econômica, com o objetivo de urbanizar e industrializar o Estado. Embora alguns estudos tenham sido realizados já na década de 1930, esse processo parece ter sido iniciado formalmente com a contratação do urbanista Mário Leal Ferreira, nos anos 1940, a fim de dirigir os trabalhos do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (CARVALHO, 1999).

Entretanto, a partir de pesquisas e materiais encontrados foi a partir de 1950 que a cidade percebeu uma frequência maior no que diz respeito às iniciativas desse gênero.

Assim, durante os anos 1950, Salvador deixou de lado o isolamento em que se encontrava após o declínio do modelo exportador colonial. Foi nessa época que começou a construção da rodovia Rio-Bahia e a descoberta do petróleo no Estado e instituições foram criadas no país, a exemplo do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), cuja atenção também estava voltada para a Bahia. Segundo Santos (2006), esses fatores transformaram radicalmente o comércio pela via náutica, estabelecendo novos meios de comunicação com as cidades do Recôncavo. Além disso, essa nova realidade possibilitou a integração de Salvador às grandes cidades do Sul, o que viabilizou a sua industrialização, possibilitando o surgimento de camadas médias e deslocando o desenvolvimento da cidade para o litoral Norte do Estado.

Foi também nessa década que surgiu a instalação da primeira etapa da Refinaria Ladulpho Alves, no município de São Francisco do Conde, onde as atividades renderam bons resultados na área financeira. Ademais, houve a construção do Fórum Ruy Barbosa e do Estádio da Fonte Nova, bem como, a elaboração de projetos para construções culturais, a exemplo do Teatro Castro Alves e, ainda, a ampliação da orla no sentido norte da cidade. Tudo isso constituía uma paisagem sócio-econômica que parecia corresponder ao ideal modernizante que reinava nos discursos da cidade.

Todavia, o marco maior dentre todas essas iniciativas foi a instalação da Petrobrás. Com ela foi possível dar início às atividades modernas de alta densidade e rentabilidade de capital na região. Isso facilitou o caminho para a industrialização, que, mais tarde, transformou Salvador num local de expansão do capital monopolista nos anos 60, com a vinda de grupos do Centro-Sul e dos seus mecanismos de incentivos fiscais. Desse modo, os impactos das atividades petrolíferas foram marcantes no âmbito da economia regional. Por isso, a Petrobrás,

além de decisiva na sua transformação econômica, segundo o historiador Cid Teixeira, “mudou completamente o modo de ser baiano”: provocou uma espécie de rompimento com o “isolamento comportamental que vinha de tempos bem anteriores à Proclamação da República”, viabilizando a sonhada estrada que levaria os baianos diariamente ao Rio de Janeiro, até então um “remoto local” inacessível senão àqueles “parentes estróinas” e aos “aventureiros” (CARVALHO, 1999, p. 81).

Implantada no início do Governo Antônio Balbino (1955-1959) outra iniciativa, agora de âmbito estadual, tornou-se referência para o processo de industrialização na Bahia: a Comissão de Planejamento Econômico (CPE). Seu surgimento se deu através da necessidade de planejar saídas e superar a histórica estagnação da economia baiana. Com ela, as estruturas administrativas da Bahia pareciam, enfim, decolar, o que colocaria o Estado mais próximo das regiões desenvolvidas do país, através do grupo multidisciplinar que integrava o planejamento econômico aos problemas urbanos, de habitação, de saúde e de educação (CARVALHO, 1999).

Não há dúvida de que a Bahia estava se empenhando nas atividades de planejamento para deixar de ser uma província subdesenvolvida, e, prova desse empenho, foi a criação do Fundo de Desenvolvimento Agro-industrial (FUNDAGRO), em 1957, como resultado dos primeiros estudos da CPE. Vale ressaltar que para haver o desenvolvimento industrial a organização da economia agrícola era indispensável.

Ainda sob consequências da CPE, a criação do Banco de Fomento do Estado, da Companhia de Eletricidade da Bahia (COELBA) e da Companhia Telefônica da Bahia (TEBASA), inauguradas no Governo Juracy Magalhães (1959-1963), dão seguimento ao processo de industrialização baiano.

Não se pode esquecer que em 1958, Salvador viveu um período de grandes ebulições na vida cultural, sobretudo a partir da Criação da Escola de Dança Contemporânea, dos Seminários Livres de Música e da Escola de Teatro, que recebeu, naquele ano, nomes importantes do teatro nacional para integrar-se ao seu corpo docente. Esses profissionais tiveram destaque na formação de boa parte dos jovens atores baianos que viriam a integrar mais tarde o Cinema Novo, e um pouco depois, o Tropicalismo (CARVALHO, 2003).

Essa pesquisa também se baseia nos caminhos que possibilitaram a constituição de uma Bahia moderna, a partir da ênfase nas expressões lúdico-artísticas. Desse modo, é possível pensar que a ideia do moderno ganhou mais densidade na configuração histórica da cidade através, muito mais, da cultura do que propriamente pelos meios econômicos.

É nesse íterim que pretendemos fazer um esboço sobre a história da inserção do cinema no cotidiano de Salvador para entendermos melhor como esta cidade comparece nos filmes baianos, sobretudo no período chamado Ciclo Baiano de Cinema, que teve início em 1958 e seguiu até 1962.

3.3. O CINEMA CHEGA À CIDADE DE SALVADOR

O homem do século XX jamais teria sido o que foi se não tivesse entrado em contato com a imagem em movimento. Esse é um pensamento postulado por Duarte (2002) e que compartilha a mesma linha de tantos outros estudiosos. Tal ideia é consequência do impacto que a sétima arte causou nos modos de ver e representar o mundo.

Assim, desde que surgiu, em 1895, o cinema tem apresentado diversas maneiras de experimentação da vida por todo o mundo e ao mesmo tempo criado novos olhares sobre as relações entre o real e o simbólico, entre o corpo e as emoções e, também, entre a indústria e a arte. Não há dúvida de que ele, então, fez e faz parte das vivências de muitas pessoas e que, cada vez mais, se inscreve na memória social de vários grupos e sociedades.

Para falarmos sobre o advento do cinema na Bahia é importante não esquecermos que, assim como a cidade de uma forma geral está fortemente ligada ao cinema, a cidade de Salvador também possui, desde cedo, uma intensa e antiga relação com o meio cinematográfico.

Tudo começou no início do século XX. Foi nessa época, como vimos, que Salvador lutava por reformas urbanas em busca de seu desenvolvimento sócio-econômico-cultural, e, para um melhor entendimento desse período, especificamente no plano cultural, não podemos deixar de lado a questão do entretenimento. Essa era uma área da qual a população também almejava por novidades, já que as formas tradicionais de diversão, como as festas populares nas ruas, já não satisfazia o público baiano, ávido pelo consumo de novas mercadorias lúdicas. Assim, dentre algumas tendências, reformar a cidade e incorporar modernas práticas de lazer constituíram aspectos importantes das transformações em curso no período republicano (FONSECA, 2002).

É justamente entre as novas opções de lazer que o cinema se destaca, principalmente pela forte influência que exerceria ao proporcionar mudanças de valores, costumes e imaginário. É por tudo isso que,

mesmo nas sociedades que não abrigaram uma indústria cinematográfica, ou cujas, produções não foram tão significativas, a importância do cinema foi imperativa. Com ele surgiu uma nova tecnologia, dinamizando outros veículos de informação e ideias que, com uma linguagem própria, iriam influenciar o imaginário social. O cinema despertou especial atenção na

Bahia, não só pela curiosidade da população em ver as imagens em movimento, mas também por ter sido considerado instrumento no processo civilizador (FONSECA, 2002, p. 26).

O cinema, pois, colaborou imensamente com a modernização da cidade de Salvador. Na realidade, houve uma via de mão dupla. Tanto a cidade se modernizou com o cinema, como o cinema também cresceu e ganhou mais espaço com a civilização da cidade.

Mas voltemos à República. Naqueles primeiros anos, Salvador ainda não era bem servida de luz elétrica, o que dificultava o divertimento para a maioria das pessoas, dentro da nova realidade posta rumo ao entretenimento. Assim, o processo de urbanização de Salvador continuava despertando o desejo de consumir as novidades da emergente modernidade. Anos mais tarde é que a cidade da Bahia recebeu a sétima arte, mas ainda que a primeira sala permanente de cinema tenha sido datada de 1909, as primeiras projeções de um cinematógrafo já tinham ocorrido em 4 de dezembro de 1907 em Salvador, no teatro Politeama, com exhibições de filmes de curta duração trazidos do exterior (SILVEIRA, 1978, p.8).

É à Diomedes Gramacho e José Dias da Costa que se deve o título de primeiros responsáveis pela realização do cinematógrafo na província, com a exibição, em 1910 de *Segunda-feira do Bonfim e Regatas da Bahia*. Tais filmes foram realizados pelos próprios precursores, que aprenderam a técnica com o alemão Lindemann, dono do *Photo Lindemann* – um ateliê no qual se confeccionava filmes brasileiros. Anos mais tarde os dois baianos tornaram-se donos da empresa. Ambos os filmes são de curta duração e são películas de registro do cotidiano e de determinados aspectos locais de uma cidade ou região.

Diante do desejo dos soteropolitanos para que a capital baiana alcançasse a civilização, os jornalistas daquele época já pensavam na possibilidade da inserção do cinematógrafo no discurso civilizador, bem como na utilização dele como meio de civilizar os tão criticados hábitos e diversões antigas de grande parte da população de Salvador (FONSECA, 2002).

O cinematógrafo também foi um marco para as feiras livres, sendo, assim como foi as companhias de circo, mais uma forte atração para aquele lugar, além de ser incorporado às variedades de algumas companhias circenses. Foi esse caráter temporário que dificultou a possibilidade de quantificar o número de cinemas que funcionavam na cidade naquele período. O cinematógrafo também fez parte de cafés-

concertos, que resolveram utilizar a nova diversão nos seus programas e, não só os teatros abriram portas para a exibição de películas da cena muda, mas também algumas pastelarias da cidade, que tiveram no cinematógrafo uma forma de aumentar seu público. Além desses, ainda havia os que funcionavam ao ar livre em terrenos, largos e jardins de Salvador, como o Cassino Castro Alves, que era uma pequena construção de madeira ao ar livre em forma de teatrinho, que funcionou na Praça Castro Alves entre os anos de 1903 e 1906.

Com o sucesso que o cinema alcançou entre os baianos, a implantação de casas especializadas em apresentar exclusivamente películas tornou-se fundamental. A primeira casa de diversões destinada especialmente à exibições cinematográficas foi o Cinema Bahia, situado à Rua Chile, nº1. Tudo isso demonstrava o crescimento que os soteropolitanos apresentavam pelo cinema, bem como a expansão das atividades nessa área de diversão na cidade (FONSECA, 2002). O Cinema Bahia trouxe traços do moderno e civilizado, pois era um lugar bem iluminado, cuja sala de espera era considerada um luxo na época, local por excelência de um “voyeurismo social”. A iluminação era considerada, então, um símbolo de modernização, capaz de realçar a beleza dos toaletes do seletor público que frequentava os chamados “cinemas *chics*” da cidade. Após essa primeira inauguração, novas salas de cinema começaram a surgir, entre 1910 e 1920, a exemplo do Cinema Central, na praça Castro Alves; o Cinema Ideal, no Largo do Papagaio; o Cinema Castro Alves, no Largo do Carmo, o Cinema Petit, em Pitangueiras, dentre outros. Muita gente ilustre da sociedade baiana e autoridades oficiais compareciam nesses cinemas, e foi assim que eles concretizaram, no âmbito do lazer, a ideia do mundo civilizado. Portanto, na década de 1920,

O “triângulo de ouro” da cidade, nesse período, era constituído, em sua maioria, pelos cinematógrafos, o que indica que, de certa forma, a vida noturna em Salvador gravitava em torno dos cinemas. Para se ter noção da importância dos mesmos, Habert (1993) calcula que 11% a 12% da população geral da cidade, aproximadamente 34 mil pessoas, frequentavam as salas de exibição ali concentradas (FONSECA, 2002, p. 97).

Os fatores responsáveis pela expansão da atividade cinematográfica na capital da Bahia foram os processos iniciais da tentativa de modernização e também o próprio desenvolvimento das atividades cinematográficas do mundo, que exigiam novos mercados para escoar a produção. Salvador foi uma das cidades que participou desse processo. Esse momento, então, foi marcado não só por muitas melhorias na técnica do cinema, como também pela disputa do mercado.

Mas apesar da sua expansão, o cinema também foi alvo de diversas críticas, como, por exemplo, a moda influenciada pelas películas que a maioria da elite baiana “copiava” e o aumento da criminalidade. Muitos cronistas argumentavam que as fitas ensinavam novas técnicas de roubo e serviam de modelo para novos assassinatos.

Em 1929, a revista baiana *A luva* comentava: ‘Ninguém poderá negar que o progresso vem dominando na antiga cidade do Salvador [...]’. Como nos filmes americanos, os ladrões aqui já estavam assaltando em automóveis e à mão armada, como ocorrera em Brotas. Nesse caso dois elementos da ‘modernidade’, o automóvel e o cinema, se cruzavam também na Bahia (FONSECA, 2002, p. 186).

Mesmo diante de algumas críticas o cinema conseguiu se transformar de fato numa das diversões preferidas dos soteropolitanos. Por isso, em Salvador, através das imagens em movimento, seus habitantes vislumbravam um mundo que eles consideravam moderno e civilizado. E assim, a partir da década de 1930 outras estrelas e astros povoaram as telas, alimentando sonhos e desejos com novas personagens servindo de modelos para a criação de novos tipos urbanos. Essa é a época em que foi possível registrar nas salas soteropolitanas o sucesso das produções do cinema nacional. Alguns lograram êxito comentado nos jornais, a exemplo do filme *Alô, alô, Brasil* e outros filmes do ciclo.

Salvador permaneceu com o mesmo cenário por muito tempo. O salto urbano-industrial ocorreria de fato na gestão de Kubitschek. E é entre as décadas de 1950 e 1960 que se dá o grande marco cultural na capital baiana.

3.4. A VIRADA CULTURAL (1950-1960)

Como nos diz Risério (1995) é “impossível pensar a nova cultura brasileira sem pensar na Bahia” (p. 13). A importância de Salvador no âmbito da cultura no período entre as décadas de 1950 e 1960 é, no mínimo, significativa. Muitos críticos que escreveram sobre a música popular, a dança, o teatro e, sobretudo, o cinema, não deixam de mencionar essa conjuntura de efervescência renovadora.

Até os anos 1950, como vimos, Salvador era uma cidade parada e não existia nem sinaleiras nas ruas. Só depois do longo e sofrido período de estagnação, a economia baiana retoma seu impulso a partir da segunda metade do século XX, quando a Bahia torna-se o primeiro estado brasileiro a produzir petróleo. Assim,

Em torno do final dos anos 1950, conforme o discurso desenvolvimentista que caracterizou o governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), promovia-se a imagem da Bahia como a de um Estado em franco progresso, no caminho da modernidade e, ao mesmo tempo, corajosamente preservado em suas fortes raízes culturais. A ideia corrente, muito difundida pela imprensa baiana, era a de que Salvador, por sua história, situação geográfica privilegiada e rica tradição cultural, seria a única cidade brasileira com possibilidades de tornar-se uma síntese do país, uma referência do Brasil para o mundo. E o Cinema, ao lado de outras manifestações artísticas, fazendo parte de um processo geral de modernização técnica que então se verificava em Salvador, teria um papel importante na construção daquele sonho baiano de fazer da antiga Cidade da Bahia capital cultural do país (CARVALHO, 2002, p.50).

Essa época, sem dúvida, trouxe forte animação cultural para a capital baiana. Aliás, a Universidade da Bahia é outro assunto que deve, obrigatoriamente, ser abordado aqui, ao tratarmos da cultura desse momento de renovação que vivia Salvador. Nesse ínterim, merece destaque a figura do reitor Edgar Santos, que implantou o Ensino Superior das artes no Estado, fundada em meados dos anos 1950. Para o reitor, além de uma produção estética de qualidade, a Bahia precisava também de meios e instrumentos que permitissem a generalização do processo de cultura. Mas a realidade do Estado estava marcada pelo atraso e, por isso, era preciso mobilizar a energia baiana para superar o estado de ignorância e retardamento (CARVALHO, 2002). É nesse contexto que a universidade é vista como geradora do progresso social e colaboradora da integração comunitária.

Apesar do empenho em colaborar com o avanço cultural, a Universidade da Bahia, ao estimular diversas linguagens artísticas, deixou de lado o cinema, fato sempre enfatizado pelos críticos. A partir daí, estando omissa do quadro universitário, foi com o Clube de Cinema da Bahia, fundado em 1950 por Walter da Silveira, que o cinema buscou se consolidar como expressão cultural. Walter foi o maior incentivador da arte cinematográfica entre os baianos e também a maior referência entre os jovens apreciadores do cinema.

O Clube de Cinema agrupava cinéfilos para exibição de filmes de arte ou produções especiais, inspirado em modelos franceses, e funcionava inicialmente para associados. O papel do clube era promover a formação e informação. Ele se destacou por atuar como uma escola de cinema. Assim, não é difícil perceber a importância que o Clube de Cinema Baiano teve na formação do movimento do Cinema Novo.

Não resta dúvida, porém, que o aprendizado do cinema, da arte do filme é feita nas sessões do Clube de Cinema da Bahia. Descobrimo-se o neo-realismo italiano e a escola soviética, Glauber Rocha, mentor intelectual de

toda a escola baiana, desperta para a possibilidade de fazer, aqui, um cinema voltado para o drama do homem brasileiro (...). E, com isso, alavanca o Cinema Novo nas páginas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SETARO, 1997, p. 27-28).

Nesse período, a Bahia começou a avançar na área cinematográfica graças, não só às atividades iniciadas por Walter da Silveira, como também à própria conjuntura sócio-política da época que era favorável ao desenvolvimento da cidade. Esse avanço do cinema contribuiu para a formação de um contexto cultural baiano que possibilitava o crescimento dos estudos e análises voltados para essa área. O decolar do cinema contribuiu também para a constituição da Bahia como pólo para as produções cinematográficas nesse momento. Com isso, o Estado assumiu uma função de destaque em relação ao cinema brasileiro, fato marcante para a sociedade baiana, já que naquela década de 1950 ela quase nada produzia, com exceção de produções de Alexandre Robatto, Rex Schindler e Leão Rozembreg.

Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde na gestão do governador Otávio Mangabeira também teve sua importância. Com ele, algumas realizações em prol da vivência e formação dos cidadãos foram possíveis, como o Centro Educacional Carneiro Ribeiro e a Escola Parque, onde enxergava nas artes um elemento colaborador do desenvolvimento e formação dos indivíduos.

Todo esse momento de efervescência marcado entre 1958 e 1962 é o que ficará conhecido como Ciclo Baiano de Cinema.

3.4.1. Ciclo Baiano de Cinema: um olhar para Roberto Pires

A agitação cinematográfica que se deu na Bahia no final dos anos 1950 e início da década de 1960, graças a um clima favorável no contexto sociocultural do local, coloca a Bahia num patamar privilegiado quando o assunto é cultura, sobretudo cinema. Agora, diferente do momento em que o cinema chegou em Salvador para que os soteropolitanos pudessem conhecer e assistir o universo da sétima arte, estamos tratando de uma cidade que produz cinema, e que, aliás, também está representada no mesmo. É esse fenômeno de intensa produção cinematográfica que mais nos interessa. O Ciclo Baiano de Cinema, então, movimento ocorrido entre 1958 e 1962, está imerso nesta nova atmosfera. Sua estética está intimamente relacionada com o enquadramento das

aspirações dos movimentos sociais de sua época. É um período que reúne produção de todos os filmes que, entre 1958 e 1962, durante a efervescência verificada na Bahia, foram aqui filmados, quer fossem sulinos, quer fossem estrangeiros. De acordo com Carvalho (2002) esse surto de produção foi resultado da força de um grupo de jovens interessados em cinema, formados nas longas sessões de discussões do cineclube e no exercício da crítica cinematográfica e que desejavam, antes de qualquer coisa, fazer filmes. Entre eles, estão Glauber Rocha, Rex Schindler, Roque Araújo e Orlando Senna. Este último, em uma entrevista gravada que nos concedeu, fala um pouco sobre as influências que incentivaram o surgimento do Ciclo e esse *boom* de produção de meados do século XX. Segundo Orlando Senna,

Durante todos os anos cinquenta e boa parte do início dos anos sessenta, muitos de nós que terminaram fazendo cinema, ou se metendo com isso, teve despertada essa vocação, ou essa possibilidade, a partir das produções internacionais que eram filmadas em Salvador e não eram poucas, eram muitas (...). A proximidade, digamos assim, desses jovens estudantes com as grandes produções internacionais que a cada três meses chegava na Bahia, eu acho que isso foi um fermento muito forte para que acontecesse o Ciclo Baiano (SENNÁ, Entrevista realizada em 22.03.12).

O fato dos realizadores terem uma forte crença na arte do cinema somado à uma prática atuante na área da política, deu aos filmes dessa época um tom de manifesto. Esses realizadores ainda se baseavam nas ideias do neorealismo e começaram a praticar um movimento, no qual os seus filmes expressavam a representação do drama do povo baiano, sofrido e faminto. Assim, os temas retratados eram sempre direcionados às problemáticas relacionadas à vida e o cotidiano das classes marginalizadas. Após a Segunda Guerra Mundial essa era a maior questão trabalhada nos filmes.

Foi durante o Ciclo que foram produzidos os primeiros longas-metragem baianos. Só para se ter uma noção do surto de produção cinematográfica dessa época, nos anos 1960 foram produzidos 12 longas e 47 curtas, um total de produção de 59 filmes³. Era um fato que chamava atenção, posto que muito pouco havia sido produzido pela Bahia das décadas anteriores. Nos anos 1940 o que existiam eram curtas-metragem, documentários e cinejornais de pessoas como Alexandre Robatto, considerado o primeiro cineasta baiano e Leão Rosemberg, famoso fotógrafo. Aliás, esse é um dado relevante pois, embora o Ciclo tenha sido efetivamente tardio, foi significativo

³ Site: <www.filmografiabaiana.com.br>.

principalmente pela possibilidade de se “fazer filmes” com a intensidade que foi naquele momento. Depois do Ciclo, só se viu uma produção assim em termos de longametragem entre os anos de 2001 a 2008, em que foram feitos 19 filmes. Antes disso, nenhum período foi tão expressivo e produtivo para a Bahia quanto o Ciclo Baiano.

O primeiro filme de longa realizado foi *Redenção*, lançado em 1958, sob a direção Roberto Pires, filme responsável por consolidar o grupo de cineastas e produtores, o que impulsionou, a seguir, o Ciclo Baiano de Cinema, um dos pontos de partida, para a posterior formulação do Cinema Novo brasileiro. É pertinente, pois, lançarmos nossa atenção para Roberto Pires, o pioneiro em longa-metragem baiano e o precursor do Ciclo, conhecido não só como cineasta, mas também como inventor, graças à sua potencialidade, por excelência, como autodidata. Não é à toa que Orlando Senna, ao se referir ao Ciclo de Cinema Baiano evidencia a figura de Roberto Pires.

Foi um acontecimento marcante, ou seja, não foi uma coisa que passou, foi uma coisa que todo mundo soube, que todo mundo prestou atenção, que todo mundo achou algo inusitado, e eu acho que se não tivesse acontecido essa abertura de portas tecnológica por parte do Roberto não teria existido o cinema novo simplesmente (SENNÁ, Entrevista concedida em 22.03.2012).

Uma das razões pela qual é consagrado como criador é o fato de ter se destacado por criar artesanalmente, nos fundos de uma garagem, os equipamentos utilizados para filmar suas obras. Pires inventou a lente anamórfica iglscope (semelhante à Cinemascope, que não havia no Brasil) e um sistema de som, o Magmasom, para a realização de *Redenção*, quando ainda era apenas um garoto e se virava sozinho para matar a curiosidade sobre o cinema. Talvez por isso mesmo a observação do cineasta Glauber Rocha feita na sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* tenha relevância quando ele diz que “Se o cinema na Bahia não existisse, Roberto Pires teria o inventado”.

O talento de Roberto Pires para criação de aparatos tecnológicos era tão grande que, além da lente e do som que criou para feitura dos seus filmes, construiu também outros equipamentos que foram utilizados em suas produções como guias, carrinhos, cabeças de câmeras, filtros e dezenas de objetos diversificados.

A relação de Pires com o cinema nasceu na cidade de Salvador e começou cedo. Quando ainda era criança, a mãe dele já o levava para o cinema Guarani, onde o cineasta passou a ter os primeiros contatos com a sétima arte e, desde ali, surgia também o seu encanto pelo cinema. Com o tempo, já na adolescência, Roberto Pires passava a

frequentar sozinho os cinemas, e era um frequentador assíduo. As tardes inteiras dos sábados e dos domingos ele permanecia vendo filmes nos cinemas do centro de Salvador (GÓIS, 2009).

A trajetória do cineasta-inventor foi longa até o momento em que deixaria de ser apenas um telespectador e apreciador da sétima arte para se tornar um verdadeiro autor de cinema.

Em uma das sessões que assistiu, Roberto acompanhou a estreia de um filme chamado *Maria Madalena*, dirigido pelo argentino Carlos Hugo Christensen, e que foi de muita importância para a formação de Pires, em relação à utilização do cenário de Salvador em seus filmes futuros. Esse filme era uma adaptação da história bíblica de Maria Madalena e teve muitas imagens filmadas na capital baiana. Esse fato foi o que chamou a atenção de Roberto Pires ao assistir a obra, pois até então, diante dos filmes hollywoodianos que ele assistia, ainda não havia sido possível identificar imagens da cidade de Salvador nas telas. Durante a exibição, Roberto começou a reconhecer alguns dos cenários e que lhe parecia familiar. Era o pelourinho em Salvador. Era a Bahia que estava na tela. Parte das filmagens de *Maria Madalena* foi feita no estado por um estrangeiro que aqui veio e produziu um longa-metragem.

Tudo isso era muito novo para quem frequentava os cinemas da cidade, pois Salvador não estava acostumada a se ver nas projeções, com exceção dos cinejornais que eram exibidos em todas as sessões de cinema. Em um longa-metragem ou numa obra de ficção, aquilo era realmente inesperado. Todo esse acontecimento impulsionou Roberto Pires a pensar: a Bahia também pode ser cenário de filme (GÓIS, 2009). Foi daí que partiu sua ideia inicial de que também faria um longa-metragem no estado, a ideia de que aquela cidade podia comparecer em seus filmes. Como vimos, muitos cineastas vinham de fora para fazer cinema na Bahia. Ninguém, no entanto, havia feito um longa-metragem genuinamente baiano. Isso se dá justamente com Roberto Pires.

O fato desse inventor ter nascido em Salvador, vivido em Salvador, ter feito filmes em Salvador e sobre Salvador (como é o caso de *A Grande Feira*) é, sem dúvida um dado que nos impulsiona a analisar a sua trajetória, já que estamos trabalhando com a relação entre memória, cinema e cidade.

Não há, portanto, como deixar de evidenciar a importância desse cineasta para todo o cinema baiano e também brasileiro da época.

Foi assistindo ao primeiro longa de Pires, *Redenção* (1959) que Glauber Rocha, começou a sentir que era possível desenvolver uma indústria cinematográfica na Bahia.

O conhecimento técnico de Roberto foi o que atraiu Glauber como uma das motivações iniciais de amizade entre os dois. Entretanto, é possível identificar diferenças entre o cinema de Roberto Pires e o de Glauber Rocha, haja vista que os dois frequentaram ambientes cinéfilos diferenciados. Pires não frequentava o Clube de Cinema da Bahia, ele preferia os “cines poeira”, conhecido como as salas em que se pagava bem mais barato pelo ingresso e podia assistir a vários filmes B numa sessão. Além disso, se inspirava no cinema americano comercial, enquanto Rocha se interessava pelas teorias de Eisenstein e as vanguardas que nasciam na Europa e foi um frequentador assíduo do Clube de Cinema.

Como estava cada vez mais envolvido com cinema e persistindo na ideia de realizar um longa-metragem, Roberto Pires não estudava teoria, ao invés disso, ele insistia nas tentativas de criar e fazer cinema. Segundo informações concedidas em entrevista por seu filho Petrus Pires, essa é uma das razões pela qual ele não comparecia frequentemente às sessões do Clube de Cinema, que formou grande parte dos cineastas da Bahia nos anos 50 e 60. Assim, não era por desinteresse pelos filmes, e sim porque ele não queria “perder tempo”, já que naquela época não existia “making of” para mostrar como os filmes eram feitos. Pires trabalhava na ótica do pai e entendia das leis de ótica e de como fazer uma lente. Somado a esse conhecimento, a sua intensa curiosidade em saber como as coisas funcionavam o ajudou no entendimento sobre a noção de enquadramento, o sentido da composição e no por quê da luz. Mas ainda era preciso entender como funcionava uma grua, um *travelling*, etc. Toda essa informação ele foi adquirindo à medida que via e deduzia como os filmes eram feitos e, assim, pelo amor que tinha pelo cinema, artesanalmente foi fabricando os próprios equipamentos de que necessitaria. E com essa mesma paixão com a qual aprendia e inventava o seu cinema, Roberto Pires formou escola. Embora não tenha sido um frequentador assíduo do Clube de Cinema da Bahia, ele conseguiu surpreender muita gente com suas técnicas e conhecimentos adquiridos através da sua curiosidade e vontade de realizar filmes. Pires foi, inclusive, convidado para conversar com os cineclubistas liderados por Walter da Silveira, para introduzi-los em questões práticas do cinema.

O desejo então do cineasta-inventor de produzir um longa-metragem, a rigor o primeiro longa baiano, foi alcançado em 1959, com o lançamento de *Redenção*, feito com lente anamórfica, inventada por ele na ótica do seu pai e produzido pela “Iglu filmes”, produtora que foi co-fundada por Roberto Pires, o diretor da película. Seus outros fundadores eram Élio Moreno Lima, Oscar Santanna e Braga Neto. *Redenção*

torna-se, assim, uma espécie de prova de possibilidade da existência de poder fazer cinema na Bahia daquela época (SETARO, 2010).

O filme traz nos seus créditos, como única referência profissional, o fotógrafo Hélio Silva, conhecido pelos trabalhos anteriores realizados com Nelson Pereira dos Santos. Com esse histórico, o “semipolicial melodramático”, como o qualifica Glauber Rocha, provoca um estado de alvoroço na comunidade cinematográfica.

Começava então o Ciclo de Cinema Baiano, ainda que aquela produção não traga uma temática sintonizada com os postulados que irão orientar o Ciclo. Isso é alcançado depois, a partir de *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962), principalmente com o primeiro, em que a sociedade baiana fez contato com o seu cinema, por se reconhecer de fato nas telas, a qual veremos mais adiante.

Outras importantes produções de longa-metragem foram realizadas durante o Ciclo. Em 1959, Trigueirinho Neto surpreende Salvador com as filmagens de *Bahia de Todos os Santos*. No ano seguinte é a vez de Nelson Pereira dos Santos realizar *Mandacaru Vermelho*. Glauber Rocha, cineasta fundamental para a compreensão do cinema nacional, lança em 1961, seu primeiro longa-metragem, *Barravento*. No mesmo ano Anselmo Duarte filma *O Pagador de Promessas* e ainda em 1961, três anos após realizar o seu primeiro longa, Roberto Pires dirige *A Grande Feira* e um ano depois *Tocaia no Asfalto*. Além desses, muitos curtas foram realizados, como por exemplo, *Um dia na Rampa*, de Luiz Paulino dos Santos, lançado em 1960, filme sobre um dia de movimentação na rampa dos saveiros em frente ao Mercado Modelo em Salvador e sua paisagem social.

Mas não podemos falar do Ciclo Baiano de Cinema sem deixar de citar Glauber Rocha, que foi o seu principal idealizador. A proposta, segundo André Setaro (1989, p.29) era realizar filmes em longa-metragem, “que retratassem a realidade baiana por meio de um regionalismo com uma dimensão universal”. Esse papel de “mentor intelectual” também é observado por Paulo Emílio Salles Gomes que, sem nunca se ter avistado com Glauber Rocha, ao visitar a Bahia, naquele período, e estando o cineasta ausente da cidade, declara “sua presença ansiosa, tensa, vulcânica, teria colorido fortemente tudo que vi e ouvi”, constatando “(...) as marcas da vitalidade e impaciência de Glauber, em tudo que se pratica na Bahia, em cinema”.

Um outro momento decisivo para o jovem cinema baiano foi assinalado pelo encontro de Glauber Rocha com Rex Schindler”.⁴ Médico, imobiliário de sucesso, pintor diletante, apaixonado por teatro amador, realizador de curtas-metragens, argumentista, um baiano completo e complexo, “mas sobretudo produtor”, este último sendo o título que, na opinião de Glauber Rocha, mais lhe assenta.

Rex Schindler é de fato o grande produtor do Ciclo Baiano de Cinema e sua participação ajuda a concretizar aquele sonho. A importância que ele tem no movimento é tão significativa que alguns estudiosos, como o professor Setaro, chegam à radicalidade de avaliar que sem ele o Ciclo não se teria realizado.

Retomando a discussão da cidade que aparece nas telas podemos observar que dos sete longas-metragens produzidos durante o Ciclo Baiano de Cinema, a cidade de Salvador comparece em quatro deles, qual seja, *Bahia de todos os santos*, *A grande feira*, *O pagador de promessas* e *Tocaia no asfalto*. Neste primeiro momento, daremos maior evidência ao filme *A grande Feira* por entendermos que essa obra possui elementos significativos que colaboram para a o desenvolvimento da nossa análise, a partir da temática escolhida sobre a relação entre cinema, cidade e memória.

Outros filmes foram de importância para o Ciclo e conseqüentemente para o cinema da Bahia e do Brasil, mas a agitação não aguentou o insucesso financeiro, a dificuldade de distribuição e as barreiras encontradas para que as fitas fossem exibidas no mercado nacional. Em 1964 o cinema local de repente parou. Era o fim do Ciclo Baiano de Cinema, mas apesar da rápida vigência, este será de suma importância para o futuro panorama do cinema nacional.

⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. *Op.cit.* p.403.

4. A CIDADE-MEMÓRIA: A SALVADOR DE A GRANDE FEIRA

4.1. O FILME EM SEU ASPECTO GERAL

A *Grande Feira*, realizado em 1961, trata de um problema urbano contemporâneo à época, que estava relacionado à feira de Água de Meninos e a luta dos feirantes, pois o lugar sofria uma ameaça de despejo para que fosse construído um loteamento naquele espaço. O próprio título já nos sugere que se trata de um acontecimento na cidade e da cidade. Talvez por isso mesmo esse filme tenha sido definido por Glauber Rocha como “uma crônica da cidade do Salvador” (*Apud*



BERNARDET, 1978), já que mostrava alguns aspectos da vida daquela cidade que crescia e se modernizava. Essa obra dará início à bem sucedida parceria de Roberto Pires com Rex Schindler, produtor e autor do argumento das duas realizações seguintes a *Redenção*, e aproximará o diretor de uma temática regional, tratando do problema dos feirantes de Água de Meninos, o então principal meio de abastecimento de Salvador e o mais importante ponto de encontro quase obrigatório de toda a cidade.

A história do filme começa em registro documental, na voz apocalíptica de um comerciante, o Cuica de Santo Amaro, que prenuncia a tomada da feira dos trabalhadores pelos “tubarões”, com imagens dos populares e os espaços da Feira de Água de Meninos, em Salvador. O discurso inicial está relacionado com a intensidade da nova geração ao criticar a voz oficial chamada de “progresso”, aquilo que destruirá a vida de inúmeros feirantes, num empreendimento para aumentar o porto. Logo após, o filme passa da locação para os espaços fechados do bar, casa e cabaré, e encontra seus personagens fictícios dentro de uma história que terá no enredo a prostituta Maria, o ladrão Chico Diabo, o marinheiro Ronny e a milionária romântica Ely. O desfecho da trama se dá com a impossibilidade do romance entre Ronny e Ely e com Maria, que tem

uma atitude heróica, sacrificando-se por todo o povo da feira. Após essa passagem, da Maria que era prostituta se transformar na Maria santa, o popular Cuica, que vende histórias no início do filme, reaparece oferecendo um livrinho que (re)conta justamente o enredo do longa. Assim, vemos a ficção chegando ao povo, à cultura popular.

O processo de gravação da película foi realizado de modo profissional, reunindo pessoas que trabalhavam o dia inteiro na produção do filme. A equipe, que era quase toda baiana, sendo somente Luiza Maranhão⁵ estranha à Bahia, já havia atuado em outros filmes, como Milton Gaúcho, que também atuou em *Redenção*. Essas experiências anteriores somadas ao esforço e empenho de todo o grupo que colaboro com a realização de *A Grande Feira* contribuíram para que este filme tivesse um grande avanço se comparado ao primeiro longa, não só tecnicamente, como em termos estéticos, além da própria construção da narrativa e atuação dos personagens, que teve um salto significativo, embora ainda fossem considerados relativamente amadores.

Outro fator que favoreceu a qualidade de *A Grande Feira* se deve ao modo como o filme foi gravado: através de equipamentos de primeira linha, deixados no Teatro Castro Alves pelo produtor francês Sacha Gordini, que produziu *A Bela e a Fera*. Como a Bahia era cenário atrativo para tantos filmes na época, Gordini foi um dos que se interessou nesse espaço para o registro fílmico. Foi nesse período, por volta dos anos 1961, que o francês apareceu trazendo muitos aparelhos de ponta e deixou no Teatro, cercados com madeira e cadeado. Determinado dia, Roberto Pires e Helio Silva, fotógrafo, estavam ali para verificar a locação quando descobriram os materiais de filmagem. Se depararam com tripés, refletores, lâmpadas, cabos, etc. e imediatamente arrombaram o cadeado e pegaram os equipamentos. Com esses aparelhos fizeram *A Grande Feira*. Entretanto, apesar de todo o artefato técnico aplicado ao filme, algumas dificuldades eram enfrentadas pelos produtores, como o fato de faltar película, por exemplo. Elas vinham de fora e não havia um esquema estabelecido de compras. Por isso os produtores se viravam com contatos para conseguir o material e estavam sempre

⁵ Luiza Maranhão, também conhecida como a mais “baiana” das gaúchas, nasceu em Porto Alegre em 1940. É um dos símbolos do cinema brasileiro e baiano. Começou sua trajetória artística como cantora, depois tornou-se atriz de cinema e de TV. Inicia sua carreira na Rádio Gaúcha e se muda para São Paulo, onde fica até 1959. Depois vai para o Rio. Em 1960 participa de um espetáculo em Salvador. Lá, foi descoberta por Luiz Paulino dos Santos que viu um cartaz com a sua imagem. Naquele momento ele descobriu uma atriz perfeita para o papel que queria. Os primeiros filmes dela *Barravento*, de Glauber Rocha (inicialmente dirigido por Luiz Paulino) e *A Grande Feira*, de Roberto Pires, filmados em Salvador e lugares vizinhos fizeram da atriz uma das musas do cinema novo. Hoje Luiza vive em Roma, recolhida e discreta.

dependendo de amigos de alguém, de uma aeromoça ou de algum conhecido (GÓIS, 2009).

Em relação aos atores, Roberto Pires aproveitou personalidades baianas para colocar no filme. Aparecem na tela fazendo pontas jornalistas e artistas da época. Além do poeta cordelista Cuica de Santo Amaro, Sante Scadalferrri, artista plástico, também fez uma ponta como investigador. Walter da Silveira, crítico de cinema, teve sua participação como dono do bar. Glauber Rocha e Leão Rosenberg, documentarista, participaram como freqüentadores do cabaré. Geraldo Del Rey interpreta o sueco Ronny. Helena Ignês aparece como Ely. Suas duas amigas, Sara e Conceição, são personagens feitas por Clélia Mattos e Ligia Ferreira. Luiza Maranhão vive o papel de Maria da feira. Walter Webb, cineasta, surge como mendigo. Calazans Neto, artista plástico, Agnaldo Siri, cineasta e Luis Henrique Dias Tavares, historiador, entram em cena como músicos. O sambista Riachão interpretou o cantor da banda do cabaré. Já Genaro de Carvalho, pintor, um dos amigos ricos da trama. Roberto Ferreira atua como o famoso Zazá. O próprio Roberto Pires tem uma participação interpretando um sindicalista.

Mas há uma outra personagem, quiçá a principal, que prende nosso olhar para *A Grande Feira*: a cidade de Salvador. Ela aparece quase que como a protagonista da película. Ela está ali, sempre como cenário, tema ou problema, fazendo parte da trama, seja retratada pelas suas paisagens urbanas, seja de forma “invisível”, logo, comparecendo através da cartografia simbólica, na qual se mesclam o imaginário, a história e a memória. Não é à toa que Orlando Senna nos acrescenta sobre este filme de Roberto Pires:

A Grande Feira é uma ousadia narrativa enorme, ele trabalha com a representação de toda uma cidade. Ele pega a *Feira de Água de Meninos* quase que como uma metáfora da cidade que cercava a feira e utiliza personagens de ambos os lados, ou seja, de dentro da feira e de fora da feira para montar um grande personagem, que é a personagem Salvador da Bahia (SENNA, Orlando. Entrevista cedida em 07/05/2012 – Vitória da Conquista/BA).

Não é difícil notar que Roberto Pires adotava uma narrativa clássica, própria do cinema norte-americano, mas se utilizava do espaço físico real, a locação a ser gravada sendo uma cidade, bairro ou uma rua. Em *A Grande Feira* somente alguns espaços internos é que foram gravados em estúdio, como o cabaré de Zazá, por exemplo, filmado no Teatro Castro Alves, mas todo o resto da obra foi feito em ambientes e

paisagens reais capital baiana. Por isso, como a história do filme e seus personagens tratavam da marginalidade urbana, havia um diálogo com os primeiros preceitos do que seria mais tarde a estética do cinema novo, que pretendia mostrar o brasileiro pelo olhar brasileiro: a *estética da fome*. Assim, *A Grande Feira* fazia com que os baianos se identificassem com o que estava sendo mostrado na tela. O filme era tido como um filme genuinamente baiano e, além de ser financiado, realizado e interpretado por baianos, tratava de um problema que os mobilizava: a presença, muitas vezes incômoda, da antiga feira de Água de Meninos na nova Salvador que surgia (CARVALHO, 1999).

Concordamos com Orlando Senna quando diz que “a grande feira é a cidade. *A Grande Feira* uma crônica desta cidade. Uma crônica amarga como já o fizera Federico Felini em “*La Dolce Vita*”, com a diferença de podermos encontrar nesta amargura da fita baiana a problemática em direção de soluções claras”⁶. Desse ponto de vista, o cinema brasileiro com *A Grande Feira* está no caminho certo, para Senna, porque transfigura a nossa realidade equacionando nossos problemas.

É por tudo isso que com *A Grande Feira* os soteropolitanos estavam, não só na plateia, como nas imagens projetadas na sala de cinema, o que fez com que esse filme se concretizasse como a experiência de maior êxito de crítica e público do Ciclo Baiano. O artista e crítico Caetano Veloso expressou também que esse filme criava “a Bahia mais Bahia que o cinema já havia mostrado”. O filme é, certamente, a produção mais representativa daquela cidade que produziu a chamada “nova onda baiana” (CARVALHO, 2002). Portanto, *A Grande Feira* seleciona um problema urbano real, contemporâneo, como assunto para provocar uma reflexão em torno da ideia de progresso e desenvolvimento.

Em *A Grande Feira*, a fantasia baiana vivida em torno do progresso, para negá-lo ou afirmá-lo, está bastante presente. Fora da feira de Água de Meninos, tenta-se mostrar uma cidade que aspirava à modernidade, com um porto movimentado, ruas policiadas e agitadas, tráfego intenso de carros, ônibus e bondes, prédios altos e residências luxuosas de arquitetura moderna abrigando uma burguesia que possuía lanchas e companhias de aviação, frequentava bares, festas, colunas sociais e cujos filhos estudavam na Europa (CARVALHO, 2002, p.165).

Assim, o filme retrata tanto a camada rica, representada pela elite, quanto os pobres carentes, representados pelos personagens que viviam ao redor da feira. Desse

⁶ SENNA, Orlando. “A Grande (crônica) Feira” - Transcrito do Diário de Notícias, 1961.

modo, podemos ver a cidade sendo transmitida na tela, tanto em termos físicos ou geográficos quanto em termos simbólicos. Desde a primeira cena, por exemplo, já é possível ver um artífice e o seu instrumento plantados na Cidade Baixa, discernida, logo no início, nos versos de Cuíca de Santo Amaro. Nesta primeira cena, o recuo da câmera, em um *travelling* brusco, mostra onde estamos na porta do Elevador Lacerda, o coração da cidade. O filme também se encerra com o cordel de Cuíca de Santo Amaro, que revela a aura, o ar e a atmosfera da cidade, no centro da cidade. Além desses ambientes físicos da urbe, também comparece no filme os elementos simbólicos, como os símbolos referentes ao percurso social do cineasta e evidências da configuração social em que ele esteve inserido. Também, o conteúdo da película, que diz respeito aos conflitos urbanos daquele lugar representa toda uma sociedade que estava em constante transformação. Da mesma forma o filme apresenta elementos que caracterizam a conjuntura em que o diretor viveu ao fazê-lo, revelando como é possível transmitir em tela os conhecimentos adquiridos através das relações sociais existente no espaço da cidade.

Dada essas informações, discutiremos brevemente sobre a história da real feira de Água de Meninos, sobremaneira, para entendermos a sua importância e o que levou Roberto Pires a registrá-la e eternizá-la na memória dos baianos e brasileiros.

4.2. A “GRANDE” FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS

Compreender o lugar da feira livre na cidade do Salvador, bem como a reflexão do papel que estas feiras exerceram sobre a cidade, na produção do seu espaço, na paisagem e também na vida cotidiana da sociedade baiana é, no mínimo, fundamental.

No Brasil e especificamente na Bahia, a feira livre também surge associada à história da cidade. Como Salvador fora implantada sob fortes influências dos padrões medievais, à semelhança de Porto e Lisboa, herdou também o livre modo de comerciar em espaços livres e públicos, o que foi denominado mais tarde de feira livre e, ao se configurar na cidade, rapidamente adquiriu características de práticas africanas, assumindo feições e dinâmicas próprias. Não se tem certeza, mas estima-se que a

primeira feira na cidade do Salvador surge no século XVI, na porta de Santa Luzia⁷, fora dos muros da cidade, e posteriormente no século XVII, às margens da Baía de Todos os Santos. Salvador era o grande entreposto comercial e o seu porto, por onde escoava toda a produção do Recôncavo, era o mais movimentado das Américas. A cidade era o mercado que exportava e importava escravos, ouro, gêneros alimentícios e produtos manufaturados trazidos de Portugal. (UNIVERSIDADE..., 1998). Toda essa movimentação e a longa extensão do porto, fragmentada em cais por conta da localização dos Trapiches, forneceu condições fundamentais para o surgimento das primeiras feiras livres na cidade, além de exercer um papel de extrema importância para seu desenvolvimento social, econômico e cultural.

Essas feiras surgem, principalmente, pela necessidade da vida cotidiana da cidade, fato decorrente do aumento da população e das dificuldades de abastecimento de alimento. Por isso, atribui-se ao porto também a função de receber produtos de subsistência. Devido a essa funcionalidade, o espaço portuário⁸ passa a ter duas rampas para atracar os saveiros. Uma chamada Rampa do Mercado, (ao lado da atual Praça Cayru) e a outra San Thiago de Água de Meninos, em Água de Meninos (ao final da atual Av. Frederico Pontes. (SANTOS, 2008, p.74).

É o surgimento destes pequenos portos que proporciona o aparecimento das feiras ao ar livre. Estas surgem em função do comércio instalado nas proximidades do grande porto e que se espalha pelas áreas dos Trapiches⁹, ocupando novos espaços, atribuindo uma paisagem própria e novas feições para a cidade. Assim, o lugar das feiras livres, seja na cidade do Salvador ou em qualquer outro lugar do mundo, é um lugar de intensa vida cotidiana, um verdadeiro microcosmo da cidade e da sociedade que a constitui (COSTA, 2009). Logo, claro fica que a feira livre, de uma forma geral, possui um patrimônio histórico e cultural rico. Ela é também um meio de sociabilização, onde as raças e etnias se misturam, onde o novo e o velho se confundem e onde diversos tipos de relações e interações se realizam. É um ambiente que revela uma diversidade cultural muito grande e onde se pode conhecer o povo e os costumes de uma região. Em

⁷ A porta de Santa Luzia localizava-se na altura do antigo prédio do Teatro São João, que após seu incêndio no início do séc. XX dará lugar a Secretaria da Agricultura, e posteriormente, na década de 70, ao Palácio dos Esportes, que tem a sua frente a Praça Castro Alves (TAVARES, 2001).

⁸ O porto da cidade do Salvador é do início do século XX, em 1921, porém os estudos de sua estruturação começam do século XIX.

⁹ Máquinas destinadas a moer a cana-de-açúcar. Possui uma estrutura fixa, na qual se encontra um conjunto de ao menos dois cilindros, um recipiente e um braço destinado a fazer rodas os cilindros. A máquina é movida por tração animal, geralmente bois.

suma, ela é reflexo da experiência do homem, e suas características atuais refletem na sua imagem e no modo de vida das pessoas.

Contudo, entre as inúmeras transformações e permanências, um cenário aparentemente contraditório, as feiras foram se espalhando, se consolidando e, muitas vezes, sendo abolidas, sobretudo na costa da Baía de Todos os Santos.

Dentre as feiras mais importantes que surgiram em Salvador podemos destacar a Feira da Rampa do Mercado, a Feira do Cais Dourado, a Feira do Sete, a Feira de Água de Meninos (a que nos interessa neste estudo) e, hoje, a Feira de São Joaquim (COSTA, 2009). O mapa abaixo mostra a localização das mesmas.

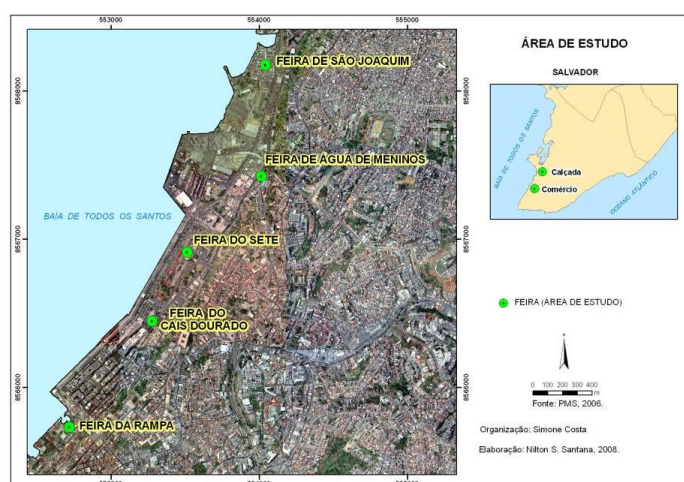


Foto 01: Localização das Feiras Livres às margens da Baía de Todos os Santos
Fonte: Prefeitura Municipal de Salvador, 2006

A partir do nosso foco voltado para a feira de Água de Meninos, é pertinente salientar que, dentre as tantas feiras que se configuravam pela cidade, caracterizadas como comércio de rua, “a feira de Água de Meninos é a mais importante da cidade, um verdadeiro entreposto em relação às demais feiras urbanas” (SANTOS, 2008), que “abastecia”, não só os moradores da capital, como também servia de posto comercial às cidades do recôncavo baiano através dos saveiros cheios de frutas, verduras, animais, madeira, cerâmica e outros produtos da região que cruzavam a Baía de Todos os Santos. Nas palavras de Jorge Amado,

A feira de Água dos Meninos é uma festa noturna e semanal. Realiza-se no sábado à noite e na manhã de domingo. Os saveiros vindos das pequenas cidades do Recôncavo descansam no pôrto em frente à feira, onde barracas se levantam para a venda de todos os produtos baianos. [...] Tem quem só vá à feira passear. Negros, mulatas, marítimos, gente grã-fina que vem comprar, acotovelam-se ante as barracas que vendem a melhor comida baiana em pratos de flandres. [...] Os coloridos vestidos das *baianas*, os

tabuleiros de frutas, doces e acarajés, os montes de abacaxis e melancias maduras, as gargalhadas do povo negro, as piadas trocadas entre marítimos e mulatas, o sarapatel fervendo nas panelas, os cegos cantadores que pedem esmola, as barracas de bugigangas que atraem os capoeiras e cozinheiras, as barracas que vendem material para os ritos das macumbas, pedras e ervas, búzios e fetiches, os montes de frutas (AMADO, 1967, p. 279).

A feira em questão era, de fato, um dos lugares mais expressivos e movimentados da cidade, só que despertava, ao mesmo tempo, fascínio, curiosidade e repulsa, por causa do seu caráter ambíguo de apresentar uma beleza própria, mas também miséria, o que era peculiar das feiras livres que se estabeleceram na cidade do Salvador. De um modo ou de outro, a feira de Água de Meninos era o grande centro de abastecimento da cidade, que funcionava através das mercadorias vindas do recôncavo nos veleiros. Além disso, como era de grande utilidade para a população de baixa renda, principalmente, a feira se apresentava extremamente atrativa devido aos baixos valores das mercadorias. Na verdade, este espaço não era utilizado apenas como comércio, mas também como moradia mesmo, pois alguns feirantes residiam no seu próprio local de trabalho. Pela manhã era realizada a comercialização dos produtos e pela noite aquele mesmo espaço era utilizado como residência, tanto para os feirantes quanto para os indivíduos que não tinham para onde ir.

De qualquer modo a feira de Água de Meninos despertava os sentidos, fascinava, aguçava a criatividade e era sempre citada nos relatos dos viajantes, cronistas e escritores de sua época. A feira aglutinava gente de todos os lugares da cidade que lá iam comprar e se abastecer. Pessoas que ali compareciam, atraídas pelos preços baixos e e diversidade de produtos.

Para esta feira dos mil produtos, vem toda uma população pobre da cidade para em grande parte se abastecer. Há outras feiras, há outros centros de abastecimentos, mas quantas centenas de pessoas não descem a Ladeira de Água Brusca, não vêm do lado da Calçada, para procurar os produtos que necessitam para a sua subsistência (TAVARES, s.d, p. 89).

É bem verdade que durante o avanço do modelo modernista baiano, várias idéias positivistas foram adotadas no desenvolvimento social e econômico da capital. Entre elas, a educação, mas quase sempre priorizando a camada mais rica da sociedade. Outra medida adotada pelas forças atuantes se refere à higienização da cidade, também fruto de ideais científicos surgidos no século XIX, que atingirá diretamente a Cidade Baixa a qual agregará a maior feira ao ar livre em Água de Meninos. No entanto, a feira de Água de Meninos era formada por uma população mais carente, já que se tratava de um

trabalho insalubre e árduo, efetivamente na contramão da modernização e dos desejos da elite soteropolitana. Vê-se assim que a referida feira teve sua existência condicionada à industrialização baiana ocorrida entre 1950 e 1964. Nesse período a Bahia estava com toda a força no que diz respeito à área industrial e a elite cultural ganhava mais espaço. Novas refinarias surgiram, mas mesmo assim as disputas entre o capital nacional e internacional persistiram até 1964. Com o decorrer do tempo, a feira de Água de Meninos passou a sofrer ataques da média e alta sociedade, devido à falta de higiene local. Na contramão do progresso, o comércio popular surgia como empecilho ao desenvolvimento de um mercado consumidor. Tudo enquadrado nos padrões da modernização que se pretendia chegar. Tendo Lomanto Junior como governador nesse período, a feira de Água de Meninos sucumbiu em 1964, ano em que o país passou pelo período mais difícil da história brasileira.

Foi neste ano que a Feira acabou sofrendo um incêndio em 05 de setembro, fato que gerou muita polêmica firmado pelos indícios de intencionalidade e pelo forte interesse comercial na área, que por ser localizada próximo ao porto, tinha grande valor comercial. Não por acaso, Roque Araújo afirma em entrevista que nos cedeu sobre esse assunto que: “Aquele incêndio foi um incêndio proposital, aquilo era um incêndio político”.



Foto 02: Incêndio da feira de Água de Meninos, 1964
Fonte: impressãodigital.126.com.br, UFBA

A feira de Água de Meninos teve seu primeiro incêndio de grandes proporções às 15 horas e 4 minutos de sábado de 1964 e só parou de arder 11 horas de domingo, de acordo os relatos do Jornal Estado da Bahia em suas várias edições sobre a destruição

da feira. Nesse incêndio foram destruídas 500 barracas, 66 depósitos, 847 bancas além de seis vítimas. O mesmo jornal noticiou em suas páginas que apenas 10 barracas estavam seguradas e, os valores, eram ínfimos. O incêndio acabou com 90% das barracas, depois de 48 horas, várias versões do incêndio se somaram a outras já existentes. Foi assim que a “grande feira” foi extinta e tal acontecimento fora profetizado nos versos do cordelista Cuica de Santo Amaro, que inicia o filme *A Grande Feira*, em frente ao elevador Lacerda,

A grande feira de Água de Meninos vai se acabar. Vai acabar a grande feira. Leiam com detalhes. A grande feira de Água de Meninos senhores, vai se acabar. Engolida pelos Tubarões. Leiam com atenção a extinção da feira de Água de Meninos. Cinco cruzeiros meus amigos. A grande feira vai se acabar, devorada pelos Tubarões. Os Tubarões vão acabar com a feira. Milhares de famílias condenadas ao relento. Dezenas de saveiros sem porto. Feirantes explorados. Um grande escândalo! (Cuica de Santo Amaro em trecho do filme *A Grande Feira*).

Veremos então que a escolha pela temática social da feira de Água de Meninos certamente não foi aleatória. Além da importância que ele representou para a cidade, estava sendo ameaçada de extinção. O filme surge também com o intuito de protesto e para alertar a população daquele problema. Registrar aquele momento num filme também não foi por acaso, ou seja, a proposta era deixar “vivo” na lembrança algo que já se sabia que iria desaparecer. A obra pretende falar da cidade que existe e que, de algum modo, vai deixar de existir. Enquanto registro de memória, o filme tenta immortalizar aquilo que seguramente iria morrer.

4.3. AS REDES RELACIONAIS E OS PROCESSOS DE APRENDIZADO

Como já mencionamos no capítulo anterior, o cinema da Bahia, com o Ciclo de Cinema Baiano, teve forte influência para o cinema brasileiro, sobretudo o movimento do cinema novo, embora a produção cinematográfica do estado tenha sido considerada tardia se comparada às produções do Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Mas não há como esconder a importância do criador-inventor-diretor Roberto Pires para o crescimento cultural da Bahia, que registrou um grande salto com diversas produções de filmes. O *boom* cinematográfico se deu justamente com o Ciclo Baiano de Cinema, que teve Roberto Pires como o grande precursor do movimento e, conseqüentemente, o potencializador da produção de outros longas no estado a partir da criação da lente

anamórfica que lhe rendeu o primeiro longa, *Redenção*. Este filme mudou o olhar da sociedade em relação ao cinema baiano. A repercussão foi a melhor possível: “Sei que foi muita gente. Tinha gente de cadeira de rodas...Gente que foi motivada para ir ao filme, mas que nunca tinha ido ao cinema. Foi uma coisa gratificante, recorda Oscar Santana¹⁰” (Góis, 2009, p.80).

Mas apesar de tanto sucesso o primeiro longa ainda era incipiente e apresentava algumas “falhas” ou defeitos estruturais na narrativa de *Redenção*. Como informa Setaro (2011, sp) “a ausência de um *timing* mais dinâmico, de um, por assim dizer, dínamo propulsor da narrativa, apesar do cuidado de Roberto Pires na composição dos enquadramentos e nos cortes dramáticos”. Além disso, em termos de cinema nacional, *Redenção*, que era um *thriller* policial, não se aproxima dos preceitos do cinema novo, movimento que já começara a ser discutido na época (final dos anos 1950). Nesse aspecto, é *A Grande Feira* que se revela como um filme característico desse período, ou seja, foi a obra que efetivamente se aproximou do cinema nacional e potencializou o movimento cinemanovista. Logo, foi “o primeiro filme característico da nacionalidade realizado na Bahia. Até nos defeitos e desacertos representa a cultura brasileira neste momento da evolução, afirma Walter da Silveira”¹¹. O mesmo crítico ainda salienta,

A Grande Feira, estabelecendo as bases de um cinema brasileiro fora do Rio e São Paulo, inaugura mais do que o cinema baiano, do que uma outra etapa em nossa história, de um ponto de vista simplesmente geográfico: tem a audácia de fundar um cinema absolutamente contemporâneo, característico da nacionalidade (idem).

Sem contar que, esse filme foi o ponto de partida para que diversos artistas participantes da obra se destacassem no cinema, não só baiano como, posteriormente, o cinema brasileiro como um todo, ou seja, várias pessoas que estavam envolvidas na produção e na atuação saíram da Bahia e começaram a trabalhar na área de cinema. Antônio Pitanga é o maior exemplo deles, que se destacou nacionalmente; Luiza Maranhão, que não era baiana e praticamente foi descoberta em *A Grande Feira* e

¹⁰ Oscar Santana pertenceu à geração de jovens que “inventaram” o cinema baiano. Nasceu em 13 de Junho de 1937, três anos após Roberto Pires. Se tornaram amigos quando ainda eram adolescentes. Oscar também adorava cinema desde criança e o gosto de ambos pela sétima arte fez com que essa relação se tornasse ainda mais intensa durante a fase adulta. Oscar Santana, junto com Roberto, realizou diversas experiências com equipamentos e participou ativamente da produção de *Redenção*. Também foi um dos sócios da produtora Iglu Filmes e posteriormente criou a Sani Filmes, sua atual produtora. Trabalhou também em *Barravento*, *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto* dentre outros. Além disso, dirigiu filmes como *O caipora* (1963) e *O Pistoleiro* (1975).

¹¹ SILVEIRA, Walter da. Ensaio crítico publicado no suplemento literário do Diário de Notícias, Salvador, Bahia. Novembro e dezembro de 1962.

passou a atuar mais profissionalmente em outros filmes seqüentes; o próprio Glauber Rocha, que foi produtor, seguiu sua carreira com mais destaque; Oscar Santana, hoje um cineasta baiano; Orlando Senna que começou a experimentar o que era cinema justamente neste filme, se consagrou como um cineasta brasileiro.

Assim sendo, podemos apontar que um filme não é feito sozinho. Raras vezes ele é trabalho individual. Há toda uma equipe que se reúne e se relaciona para que ele seja executado. Na realidade, uma obra fílmica como um todo é resultado da vivência do grupo na cidade e das experiências realizadas por esse grupo nas relações sociais. Ora, entender como se dá a expressividade de Roberto Pires no cinema, com *A Grande Feira*, significa voltar ao seu passado para compreendermos que o seu olhar, seus enquadramentos e suas escolhas de personagens não foram aleatórias e nem por acaso.

Se voltarmos à trajetória de Roberto Pires vamos lembrar que ele inventou a lente anamórfica Igluscope e com ela conseguiu realizar o primeiro longa metragem baiano. Mas esse espírito artesão é resultado de uma vivência anterior, na qual ele adquiriu conhecimentos e depois pôde transmiti-los em seus filmes. Lembremos também que Pires trabalhava na ótica do pai, fato que, certamente, influenciou sobremaneira na habilidade que ele tinha em fazer lentes, filmar, enquadrar e montar as imagens. Foi lá que ele inicialmente aprendeu toda a parte técnica no que se refere à ótica, o que facilitou em alta medida nas suas criações de lente para gravação. “A experiência de técnico de ótica deram a base de um conhecimento que Roberto viria a utilizar pelo resto de sua vida em favor do cinema” (GÓIS, 2009, p.39). Nesse aspecto, abordamos aqui o ato de aprender como algo amplo que “se instala dentro de um domínio propriamente humano de trocas: de símbolos de intenções, de padrões de cultura e de relações de poder (BRANDÃO, 2007, p.14). De acordo com os estudos de Elias em seu livro *O Processo Civilizador* (1993), os processos de formação ou as formas de percepção, incorporação e transmissão das vivências que guiam as práticas e emoções dos agentes sociais se dão nas tramas desenvolvidas entre os indivíduos, logo, nos modos de vida dispostos em determinadas estruturas sociais que geram possibilidades de aprendizado. “Roberto, através da ótica, conheceu pessoas que depois viriam a colaborar direta ou indiretamente com suas produções cinematográficas” (GÓIS, 2009, p.39).

Em entrevista Raymundo Mendonça nos lembra que,

Fazer a lente foi uma consequência imediata do domínio que ele tinha na ótica, porque quando ele foi trabalhar na ótica não foi por causa do projeto de fazer a lente. Num determinado momento ele foi o cara mais qualificado da ótica e aí o pai preventivamente mandou Roberto para o Rio para fazer um curso para se aperfeiçoar nas técnicas mais modernas de confecção dessas coisas que a gente chamava de óculos. Roberto foi fazer esse curso e quando ele se aprofundou para fazer óculos teve um momento que ele disse “porque eu não faço uma lente?” (MENDONÇA, Raymundo. Entrevista concedida em 23.08.2012).

Foi com esse questionamento que Roberto se viu motivado a criar a Igluscope, inclusive porque já era, desde pequeno, um apaixonado por cinema. Diante das possibilidades e do conhecimento que já tinha adquirido nesse sentido sabia que era capaz de criar a lente e assim a fez. Portanto, na origem das trajetórias dos sujeitos estão inscritas as possibilidades oferecidas aos que pertencem àquele segmento social (DUARTE, 2000, p.69).

A partir da criação da lente anamórfica, Pires começa efetivamente a se destacar no cenário do cinema baiano com a realização de *Redenção* e passa a se relacionar com outros indivíduos, que tinham em comum o amor pelo cinema. Na realidade, numa cidade que aspirava modernização, no final dos anos 1950, havia grupos de jovens lutando pelos mesmos ideais e com interesses semelhantes. Naquela época os movimentos culturais estavam em ebulição, o cinema ganhava espaço e a cidade experimentava as novidades da sétima arte. Salvador se tornava verdadeiramente um lugar de produção cinematográfica. Sem dúvida, a cidade da Bahia se transforma num lugar significativo, principalmente no que diz respeito ao aspecto cultural. Nesse sentido, tal contexto modernizador pelo qual passava a cidade certamente foi fator de forte influência para a formação de Roberto. A própria história do cinema e seu processo de evolução está vinculado ao desenvolvimento da urbe. Por isso mesmo Jacques Aumont (2008) nos informa que “com o movimento, com a fotogenia, que é seu conceito (apesar de vago), o cinema torna-se a um só tempo moderno e artístico: ele encontrou sua modernidade simplesmente ao se integrar à modernidade” (p.26)

Assim, viver em centros produtores de cinema era um diferencial importante para quem se interessava por esse assunto, pois isso permitia uma proximidade maior com quem via, fazia ou pensava em fazer cinema, o que colaborava para que esses sujeitos conhecessem as pessoas “certas” e se juntassem aos que já vislumbravam o cinema como campo de atuação profissional (DUARTE, 2000, p.75).

Foi o que aconteceu na cidade de Salvador no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, especialmente após a produção de *Redenção*, pois com a novidade e o

sucesso do primeiro longa metragem muitos jovens (adoradores da sétima arte) e que já estavam de alguma maneira envolvidos com o trabalho em cinema se aproximaram do inventor Roberto Pires. É fato que antes de *Redenção* e *A Grande Feira* outras produções tinham ocorrido, embora amadoras, como a realização de alguns curtas, a exemplo de *O Calcanhar de Aquiles* e *O sonho*, feitos por Pires. Obviamente esse fato possibilitou a interação e o vínculo entre pessoas que começavam a experimentar o mundo da grande tela, mas foi efetivamente depois de *Redenção*, quando todos estavam fascinados pela concretização da lente, que produtores e intelectuais da época se juntaram a Roberto. Daí em diante houve um processo de aprendizagem, no qual a troca de conhecimento foi desenvolvida entre os indivíduos nessa teia de relação social que surgia. Se pensarmos como João Santos Cardoso (2012) veremos que, antropológicamente falando, “a cidade corresponde ao desejo primordial do ser humano de romper o isolamento e viver a comunhão (p.17).

Também recorreremos aos estudos de Simmel (1987), que se preocupou com a elaboração de uma problemática da metrópole, propondo uma postura metodológica que entenda a cidade como o lugar no qual se elabora uma nova forma de conceber e de compreender a sociedade. O autor explora segmentos da realidade para compreender o social por meio de um olhar atento às interações dos indivíduos entre si e deles com os espaços urbanos. Portanto, a urbe enquanto “local de interação humana, da conexão, da comunicação e do encontro entre estranhos, constitui a condição da existência da própria vida em cidade enquanto espaço sociocultural que possibilite a comunhão, a celebração e a convivência com a diferença e a alteridade” (CARDOSO, 2012, p.10).

Por outro lado, Simmel nos alerta que

A massificação das informações, o emprego do tempo, a imposição de necessidades, as exigências de consumo e de trabalho nas grandes cidades, conduzem as pessoas de forma indiscriminada numa espécie de corrente que quase apaga as colorações e as características de “incomparabilidades pessoais”. Nessas circunstâncias os indivíduos se vêem compelidos a acentuar cada vez mais seus traços individuais, suas particularidades, para se distinguir uns dos outros e preservar sua essência pessoal (SIMMEL, 1987, p. 24).

Esse fato, de todo modo, torna os indivíduos mais suscetíveis à disseminação de algumas individualidades, focadas na independência ou na liberdade individual. Ou seja, quando Simmel destaca o tipo das individualidades da cidade grande, ele tem em

vista a caracterização de um tipo social determinado, em função do conjunto de experiências a que está sujeito simplesmente pelo fato de viver na cidade grande.

Toda a discussão a cerca das relações sociais e dos processos de aprendizagem tecidas aqui dialogam com a história do percurso de formação de Roberto Pires que antecedem a produção de *A Grande Feira*.

Antes de *Redenção* Roberto Pires já trabalhava com alguns amigos, Oscar Santana era um deles, (que participou como câmera no primeiro longa), mas Roberto ainda não estava vinculado de forma direta às pessoas que freqüentavam o Clube de Walter da Silveira, como Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, entre outros. Como vimos, é só depois de *Redenção* que as pessoas se aproximam de Pires. Nessa época havia pessoas interessadas em cinema, como Rex Schindler que, numa tarde, no escritório de Leão Rosemberg, se encontra com Glauber Rocha, o então crítico de cinema do Jornal da Bahia, mas que não o conhecia pessoalmente. Esse encontro ocasional entre Rex e Glauber é o que potencializa, mais tarde, o Ciclo Baiano de Cinema (pois é dessa união que começa a aumentar, de fato, a produção de filmes na Bahia). Num determinado momento Glauber, tendo um programa radiofônico fica sabendo que um cara estava realizando um longa metragem. *Redenção* já estava sendo finalizado quando Glauber e Roberto se conheceram, através de amigos em comum. Essa tríplice relação (Glauber-Rex-Roberto) começa a mudar a história do cinema na Bahia. Por isso, Petrus Pires, o filho de Roberto, salienta:

Aí você consegue ver o que realmente é a inspiração dos jovens cineastas baianos da época. Porque chega com a artesanaria que meu pai tinha, a prática de fazer e o cuidado de fazer os filmes, porque se você assistir os filmes de meu pai, tem pouca coisa de câmera na mão. Meu pai tinha um negócio que era a visão do cinema americano, o cinemão, os planos clássicos, a cena em que o personagem enche a câmera, a mise-en-scène dos filmes de meu pai (...). Aí você tem, ligado a isso, toda a teoria de cinema de Glauber Rocha e o virtuosismo de Rex Schindler de escrever, ou seja, eu acho que quando junta esses três aí a gente consegue visualizar um cinema baiano de verdade (PIRES, Petrus. Entrevista concedida em 14.04.2012).

Não só Petrus, mas Raymundo Mendonça também acredita que essa parceria tenha influenciado o percurso de Roberto Pires. Digamos que essa interação possibilitou um amadurecimento de visão e um estilo um tanto diferenciado de filmar. Dentre as articulações no cinema “o que mais o instigava era a trama policial, tanto que Roberto nunca foi apaixonado por musicais, que eram fortes na época” (MENDONÇA. Entrevista concedida em 23.08.2012). Essa característica de expressar em seus filmes o

drama policial, como bem se vê em *Redenção*, está vinculada a processos de formação anteriores, ou seja, a práticas do seu passado. O amor por esse gênero no cinema na verdade era antigo. Laura Pires, sua última esposa, nos recorda que desde jovem “ele assistia muito filme policial e ele lia muito livro policial. Ele gostava muito de ler contos policiais e daí essa coisa dele fazer filmes assim” (Laura Pires em entrevista concedida em 24/08/2012).

É possível notar que o processo de integração entre indivíduos que aspiravam a um bem em comum é refletido na expressão de uma subjetividade, como um filme por exemplo. O intuito aqui é entender como o aprendizado pelo e para o cinema, no caso de Roberto, foi transmitido através de conceitos presentes nas redes sociais em que ele estava inserido.

Sobre isto, há uma contribuição de Norbert Elias (1994) quando ele reflete a relação indivíduo/sociedade e compreende *o social, o todo*, como um conjunto de relações. Desse modo, a sociedade pode ser entendida como uma rede de indivíduos em constante relação, aludindo à noção de interdependência. Para ele, “a sociedade só existe porque existe grande número de pessoas; só continua a funcionar porque muitas pessoas, isoladamente, querem e fazem certas coisas” (p. 13). Logo, o modo como os indivíduos se portam é determinado por suas relações passadas ou presentes com outras pessoas, com outras teias humanas de funções, de ramos de atividades e de propriedade privada, mas também de parentesco e de amizade. É no interior desse conjunto relacional e constantemente mutável dos indivíduos que se produz a sociedade: uma rede que está sempre modificando as suas funções relacionais.

Assim, Elias considera que nossas relações são tecidas desde o nosso grupo social que surge no nascimento, até as múltiplas relações que construímos a partir de nosso estar no mundo, ou seja, no trabalho, na festa, na rua, nos bares, no cotidiano, dentre outros lugares que nos modelam e que modelamos no interior de formas relacionais entre os indivíduos e os grupos aos quais pertencemos. Todo indivíduo pertence a grupo(s) social(is) que estabelece(m) relações de afetividade, no trabalho, na amizade e no parentesco. Portanto, o indivíduo faz parte da sociedade dos indivíduos inserido em grupos sociais distintos, em tempos e espaços, singulares que produzem os diferentes modos de organização da sociedade e as diferentes relações sociais econômicas, políticas e culturais. Mas esses indivíduos, mesmo que não participem dos mesmos grupos estão, para Elias, “unidos” na sociedade por laços invisíveis que

produzem sujeitos de um tempo e de um espaço, tanto material quanto no âmbito das idéias.

Nesse ponto, percebemos que, sobre os laços invisíveis de que fala Elias, há uma relação de vínculo ao tema da memória. Na visão da socióloga Myrian Sepúlveda (2003) o passado só se torna compreensível a partir das construções sociais do presente. Para ela,

A partir da década de 70, cientistas sociais procuraram resolver as antinomias entre indivíduo e sociedade através de sínteses teóricas que integravam práticas a estruturas sociais, bem como através de abordagens compreensivas que tratavam as memórias coletivas como textos simbólicos a serem interpretados. Memórias passaram a ser compreendidas a partir de estruturas coletivas, processos interativos, práticas reflexivas e construções sociais, sem que estas perspectivas teóricas fossem consideradas excludentes (SEPÚLVEDA, 2003, p. 23).

A partir dessas noções teóricas é possível pensar a memória em sua relação com as práticas reflexivas e as interações sociais no seu caráter plural, na sua capacidade criativa, na sua condição de construção simbólica enquanto resultados de conhecimentos adquiridos.

Retomando o percurso de Roberto, depois que se conheceram, Glauber, como já tinha prontos dois curtas, *O Pátio* e *Cruz da Praça* (desaparecido) e não tinha experiência prática, resolve chamar Roberto Pires para fazer parte do grupo. Schindler e Rocha, como viram o exemplo de *Redenção*, sonham na viabilidade de se implantar, na Bahia, uma indústria cinematográfica. Surge então a Escola Bahiana de Cinema, que se estabelece com propostas e um cronograma mais ou menos definitivo.

Schindler, associado a outros produtores, produz o filme *Barravento*, em 1960, que, inicialmente é dirigido por Luis Paulino dos Santos, sendo que depois, a direção é dada a Glauber e o roteiro completamente reescrito em parceria com José Telles de Magalhães, amigo da época que estudava cinema e já entendia relativamente dos termos técnicos quando Glauber o convidou para ser diretor de produção de *Barravento*. Nesse momento a relação de amizade entre Roberto Pires e Glauber vai aumentando, tanto que ele é chamado para produzir *Barravento* e acaba aceitando o convite. O fato é que esse filme demorou quase três anos para ser lançado, o que ocorre apenas em 1962. Ele foi produzido antes de *A Grande Feira*, mas só foi lançado depois.

Assim, quando já estabelecidos os postulados da Escola Bahiana de Cinema, o projeto se centraliza na criação de uma infra-estrutura capaz de que fossem realizados

filmes de forma continuada e sistemática. O lucro de um seria investido no seguinte, e assim por diante. Num esquema de rodízio entre os diretores. Glauber Rocha assume *Barravento* e, assim, a seguir o cronograma, *A grande feira*, com argumento de Rex Schindler, é roteirizado e dirigido por Roberto Pires. Nesse filme há uma participação também de Glauber como produtor executivo.

Os laços de amizade entre pessoas que conviviam numa mesma cidade e que tinham desejos comuns em relação a sétima arte, sem dúvida, influenciaram o percurso de cada um. Suas experiências, suas lembranças, suas vivências e histórias, de algum modo, repercutem na expressão fílmica. Aqui encontramos um diálogo com a memória, pois, nos alerta Myrian Sepúlveda (2003),

A memória está presente em tudo e em todos. Nós somos tudo aquilo que lembramos; nós somos a memória que temos. A memória não é só pensamento, imaginação, construção social; ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências, a partir de resíduos deixados anteriormente. A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor do tempo físico, pois ela também é o resultado de si mesma (SEPÚLVEDA, 2003, p. 25-26).

Nesse aspecto, a memória está entre valores associados ao ser humano, pois regula os aprendizados e as experiências transmitidas e negociadas por meio dos vínculos entre as pessoas e destas com o passado. Para além do corpo, a mente e as sensações, a memória é, ainda segundo a autora, resultado de si mesma, objetivada tanto nas práticas corpóreas quanto nos suportes exteriores que nos cercam.

Ora, se Roberto Pires não tivesse tido contato com Rex e Glauber, certamente *A Grande Feira* não teria uma temática social e sobre Salvador, embora Roberto não deixe de abordar, ainda que de forma menos intensa, cenas com caráter policial, como a do roubo de jóias, o assassinato de Zazá, a polícia procurando Chico. Portanto cabe reforçar a importância do filme como condição de potencialidade do encontro, ou seja, o quanto *A Grande Feira* possibilitou as experiências coletivas, que beneficiaram, não só o cinema baiano como um todo, como também o desenvolvimento profissional no percurso individual de cada integrante do grupo desses jovens cinéfilos da época. Não por acaso os elogios de todos eles à Roberto: “Ele era um artesão e isso fez com que muitos seguissem: Paulo Gil Soares, Orlando Senna, Raymundo Mendonça, o Glauber, Valdemar Lima, José Teles. Todas essas pessoas seguiram. Como Guido Araújo. Então Roberto despertou como fazer e todos acompanharam. Ele foi meu professor e muitos dizem isso...” (Roque Araújo). “Quando eu convivi com o cinema de longa metragem,

com as pessoas que faziam cinema de tela, foi Roberto que me gerou essa possibilidade, que é uma das cargas mais leves da minha vida, é uma das graças da vida que eu identifico com mais facilidade” (Raymundo Mendonça).

Com *A Grande Feira* essas pessoas tiveram contato com o cinema, desenvolveram suas habilidades e aprenderam com os laços de amizade e as trocas de conhecimento, podendo galgar, posteriormente, de relativo prestígio em suas carreiras profissionais na área de cinema. E é interessante perceber que muitos desses jovens da época faziam parte de estratos sociais diferenciados, como Rex Schindler que tinha um alto padrão de vida, enquanto Roque Araújo, por exemplo, era da classe média baixa, mas era justamente o cinema que unia esses sujeitos e os aproximava para as mesmas discussões: realizar filmes.

Há que pensar também na importância da cidade para a formação de Roberto Pires, pois transitando por meios sociais diferenciados, jovens como ele, oriundos de camadas médias e altas da sociedade tem a possibilidade de usufruir de forma muito mais intensa em uma cidade como Salvador, que estava se tornando um centro produtor de cinema, do que em cidades menores. Ali, onde a oferta cultural era mais intensa e a possibilidade de criar ou se inscrever numa rede é maior, as chances de conhecer pessoas, conviver com grupos variados e ampliar o olhar para as escolhas possíveis são, por certo, muito maiores.

Pode-se concluir, então, que os fatores que levaram a construir o gosto (singular) de Roberto Pires pelo e para cinema, que não haviam sido completamente construídos no meio familiar, foram ampliados em um processo de socialização, desenvolvido nas relações interpessoais e nas redes de grupos existentes naquela cidade.

4.4. PAISAGEM E MEMÓRIA: A CIDADE QUE SE VÊ EM *A GRANDE FEIRA*

Para falar um pouco de paisagem iremos nos basear, a priori, no entendimento das imagens como fenômenos contextualizados e permeado de significados e sentidos que possibilitam a leitura e interpretação do mundo, pois, como nos alerta Ferraz (2001), as imagens não se reduzem a si mesmas. Elas são fruto das relações, desejos e necessidades humanas, que se espacializam, “espaço não necessariamente geometrizable, mas possuidor de certa lógica e processos explicativos e

contextualizadores dessas imagens a partir do e com o ser humano em suas relações” (FERRAZ, 2001, p.26).

Estamos falando de uma paisagem geográfica, a qual, no cinema, é trabalhada a partir de um conjunto de imagens temporais organizadas para se criar uma história, um sentido organizacional para as ações humanas sobre um espaço, o espaço geográfico. Este, portanto, tem o poder de dar significado e sentido às imagens fílmicas. Enfim, fazemos uso do conceito de paisagem, não com o intuito de dizer o que vem a ser esta paisagem, mas como uma imagem, sendo a mesma passível de observações, significações e descrições por meio de uma obra fílmica que cria e recria a paisagem a partir da relação necessária e constante, entre o olhar e a capacidade humana de analisar o que está vendo.

Há ainda outras contribuições acerca do conceito de paisagem, no qual destacamos Santos (1987), que a entende como o resultado da “[...] combinação de objetos naturais e objetos fabricados, isto é, objetos sociais, e o resultado da acumulação das atividades de muitas gerações” (1987, p. 37). Assim, o autor não desconsidera os “objetos naturais”, mas os coloca em relação de igualdade com os “objetos sociais” e define a paisagem como resultado de um processo histórico. Logo, “resultado de uma acumulação de tempos... representando diferentes momentos do desenvolvimento da sociedade” (SANTOS, p. 38). As paisagens são construções sociais ou, como diz Schama (1996), “obras da mente” (p.17). Para o autor,

Se a visão que uma criança tem da natureza pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas (SCHAMA, 1996, p.17).

Nessa perspectiva, fica evidente que o ato de registrar um lugar, uma paisagem, pressupõe nossa presença, e, junto conosco, toda a bagagem cultural que carregamos.

A paisagem não é identificada como a matéria bruta da história geológica, mas como sedimentação das relações humanas que moldam e são igualmente emolduradas pelo ambiente já carregado de significados. Ela é, sem dúvida, produto da ação humana a longo prazo, apresentando uma dimensão histórica e, por existir numa certa área da superfície da terra, apresenta uma dimensão espacial. É, por conseguinte, portadora de valores, crenças, mitos e utopias, possuindo uma dimensão simbólica. Por isso “a

paisagem nasce da experiência temporal articulada ao movimento da sensibilidade, como um projeto de experiência narrativa que concilia, na memória compartilhada, a existência do grupo compreendido na disjunção do todo da natureza” (SILVEIRA, 2009, p.89).

Se pensarmos na cidade e sua relação com a paisagem o pensamento de Farias (2011) nos é bastante significativo.

A cidade como paisagem é a memória das intervenções, mas também o *lócus*, o altar onde se celebram as reciprocidades e a arena das lutas que consagram ou esmagam modos de atuar sobre a lembrança e possibilitar o acesso ao conhecimento proveniente da memória. A paisagem urbana guarda na textura os jogos de poder – os confrontos e a apropriação que tecem a tela apreendida como cena legítima. Nesse sentido, a paisagem urbana consiste em uma maneira de arrumar o espaço e traduz as trajetórias na construção de hegemonias sociais, na contrapartida dos valores priorizados internos à eleição dos patrimônios que a notabiliza (FARIAS, 2011, p. 201).

Tomamos emprestado de Mariza Guerra (2011) a noção de que “a memória também evoca melhor, elabora a tradução – do mundo, das pessoas, das coisas, das palavras, das imagens, dos sons, dos cheiros, da morte, dos impasses, dos desejos, das lutas, das esperanças, das paisagens” (p.2). Nesse ponto Guerra (2011) sugere que a memória é em si mesma audiovisual, já que o processo de rememoração geralmente se dá através de informações que ascendem à memória sob a forma de imagens ou de imagens mentais, que são ativadas no ato de lembrar (p.4). Logo, o tema da memória da perspectiva pela qual adotamos é um componente importante para se pensar na seleção, escolha ou enquadramentos de imagens que podem ser trabalhadas positivamente para a formação das sensibilidades e na direção do pensamento livre (idem).

No artigo *Palavra, imagem e enigma* Lucia Santaella (1993) deixa evidente que toda imagem está repleta de signos que se constituem como algo que se coloca no lugar de alguma “coisa” ou então, adquirindo status de linguagem, atividade esta, produzida pelos homens, pois é ele o responsável por atribuir aos sinais a condição de signos ou linguagem (SANTAELLA, 1993). Essas linguagens que produzem ou que são produzidas pelos homens em suas reflexões possibilitam um encontro dos sujeitos (contemporâneos), com o que já havia sido pensado/teorizado/sentido por indivíduos pertencentes a um momento histórico anterior. Esse contato possibilita a criação e o surgimento de novas construções, interpretações e teorias, mediadas agora pela perspectiva/ótica contemporânea. Ora, a imagem não é apenas uma reprodução da “realidade”, mas um outro modo de vê-la num processo contínuo e dialógico.

Portanto, aqui, importa compreender e explicitar a relação entre o acervo cultural do cineasta e a sua peculiaridade em recriar, enquadrar a cidade para eternizá-la ou imortalizá-la na memória. Assim sendo, visamos reconhecer nas artes, e porque não no cinema, também um elemento paisagístico. Cabe então o questionamento: o que seriam as geografias ou paisagens de um filme?

Para Oliveira Júnior (2006), “A geografia de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual as personagens de um filme agem”. Esse espaço é constituído pelos “locais narrativos”, ou seja, os lugares (cenários e estúdios) por onde a trama do filme vai sendo ambientada, garantindo à cena uma geograficidade, moldada pela continuidade da narrativa cinematográfica que dá sentido à história. Contudo, é importante ressaltar que essa geografia produzida e arquitetada em um filme “construída pelos passos e olhares dos personagens” (OLIVEIRA JR., 2006, não paginado), não está necessariamente ou correspondente somente à geografia da superfície da terra.

De alguma maneira qualquer filme possui essa espacialidade da qual falamos, que é constituída de lugares, não-lugares e também territórios. Em uma obra cinematográfica o espaço “real” é recriado, sonhado, decomposto, recortado, lembrado e “vivido como parte de uma experiência que une as histórias cotidianas, as memórias de vida e as histórias de seus personagens” (BARBOSA, 2004, p.64).

Se esse espaço é recriado, obviamente é porque existem escolhas e um caminho pessoal e emocional, que se relaciona com o meio. Mas ainda que a experiência possa ser individual (e como nos lembra Bateson (1986) ela é sempre subjetiva), o olhar emerge como expressão cultural, uma vez que estamos no terreno do “sensível social”.

É o próprio Simmel (1996) quem chama atenção para a subjetividade do olhar quando se refere a um tratamento fenomenológico do espaço. A natureza, percebida como fragmento de uma totalidade, só poderá constituir-se numa paisagem a partir do *olhar* que está imbuído de um “sentimento de ordem da subjetividade e da afetividade” (Maldonado 1996). Simmel (1996) acredita que há um estado de espírito, um sentimento pessoal, que ele denomina como a capacidade de apreender de forma sensível uma totalidade enquanto paisagem. Nesse caso, “o olho que vê é aquele que atribui sentido, derivando desse processo complexo o *olhar* como possibilidade e expressão humana – ao observar os elementos que constituem a cena – de perceber um conjunto de elementos em sua manifestação formal e fenomênica” (SILVEIRA, 2009, p.78).

Assim, ao se revelar um fenômeno do ser, a partir da relação com a cultura, possibilita ao ser humano experimentar de maneira variada o seu vínculo com as paisagens, especialmente, no que elas tem de espacialidade, que pode estar numa cidade, ecossistema, local de cultivo, etc.

Para melhor evidenciarmos nossas conceituações lançaremos o olhar para o filme *A Grande Feira*, obra na qual o diretor Roberto Pires faz uso da imagem da cidade (de Salvador) como paisagem na sua produção, quer dizer, seleciona ou faz um recorte de parte da cidade que ele pretende registrar. Interessa-nos saber: que cidade é essa? Como ela comparece nesse filme?

Logo nos minutos iniciais da película, antes mesmo de aparecerem os créditos de abertura, já é possível notar de que lugar estamos falando (ver sequência I em anexo). Na primeira sequência do filme encontramos o Cuica de Santo Amaro, de início num plano fechado e em seguida num plano geral, vendendo livrinhos na cidade baixa, embaixo do Elevador Lacerda, que é um dos símbolos mais populares e foto de cartão postal de Salvador, também conhecido como o coração da cidade e que, certamente, faz parte da memória coletiva dos indivíduos. A escolha em filmar esse ambiente certamente não foi por acaso. Numa época em que a Bahia estava sendo filmada intensamente como cenário de filmes de todos os lugares do mundo era favorável que determinadas imagens, sobretudo as turísticas, como o Elevador, fizessem parte do filme e fossem reconhecidas pelo espectador. Quem assiste ao filme e reconhece a paisagem logo conclui que se trata de um filme sobre a capital baiana.

Mas, desde já, queremos deixar claro que não estamos analisando a obra como uma representação da cidade de Salvador. Aqui, nós entendemos que a intenção de Roberto Pires não foi tão somente representar a cidade tal como ela era. O que o diretor fez foi nos apresentar recortes de uma cidade, a partir do seu ponto de vista, da sua subjetividade. É nesse sentido que o olhar de quem registra uma imagem está relacionado ao seu percurso de formação, às suas histórias, lembranças e memórias. Essa reflexão encontra respaldo analítico nas observações de Flávio Silveira (2009),

As paisagens exteriores são fenômenos do ser que interpreta a partir de sua paisagem mental e, esta se nutre de elementos externos que permitem ao ser humano interpretar, atribuindo sentidos à paisagem exterior. Daí concluir-se que as transformações da paisagem também dizem respeito àquelas do sujeito, pois nela estão colocadas as suas próprias questões (SILVEIRA, 2009, p. 79).

Claro está, então, que os significados atribuídos aos lugares revelam vínculos simbólico-afetivos que estão relacionados com as formas de sociabilidade e com a possibilidade de se experimentar esteticamente a relação com o lugar.

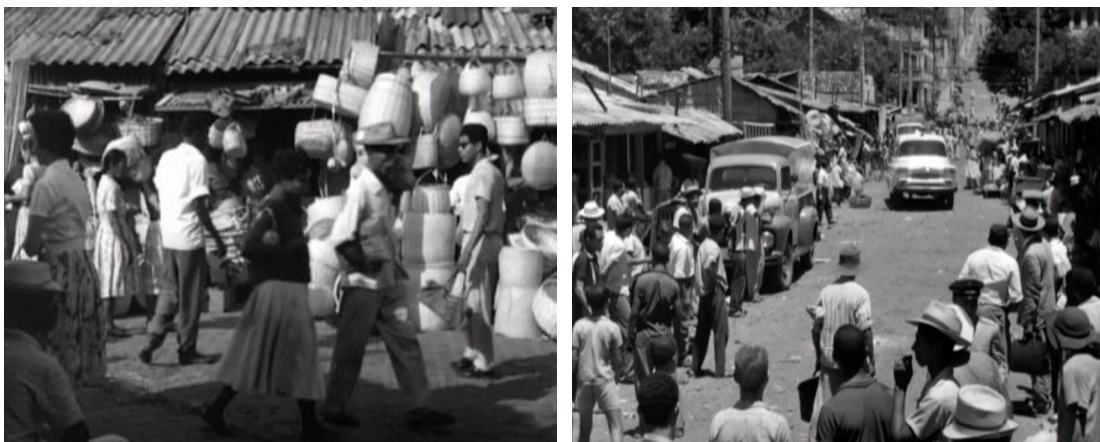
Na sequência nos deparamos com outra paisagem da cidade no filme que nos chama atenção. A imagem mostra os saveiros espalhados no cais, onde um deles começa a se afastar mansamente em direção à praia de Água de Meninos. Ao longe, a cidade se apresenta em seus dois andares ligados pelo Elevador Lacerda e inúmeras ladeiras de diversas inclinações e tamanhos que serpenteiam pelas encostas, como podemos visualizar na imagem abaixo. O casario de diversas épocas e estilos se amontoam acompanhando as ladeiras e ruas, criando um presépio gigantesco. Música instrumental acompanha a cena. O saveiro continua até a praia de Água de Meninos. (Ver sequência II em anexo).



Nesta cena, em plano geral, o diretor apresenta uma das paisagens da cidade, constituída por imagens diversas que nos mostram um pedaço de Salvador. Aqui aparece na tela uma Salvador pacata, pacífica, uma Salvador verdadeiramente provinciana. E o fato de utilizar uma música instrumental durante a cena reforça ainda mais o lado poético que a cidade revela e, junto com ela, a visão também poética de Roberto Pires, que é, aliás, como supõe Raymundo Mendonça, um aspecto pouco falado na história do percurso cinematográfico do cineasta. Diz ele, “acho que, a poesia da imagem no Roberto que se expressa em momentos de profunda delicadeza e

sensibilidade no cinema, ela é pouco falada. Em *A Grande Feira* a cena do barco, a cidade passando, etc. Ali tem uma poesia da liberdade...” (Entrevista concedida em 23 de agosto – Salvador/BA).

Há também a paisagem da feira de Água de Meninos, local onde acontece a maior parte do enredo do filme.



A maioria das imagens foi gravada na própria feira “real”, com exceção das cenas internas dos bares e barracas, que foram filmadas em estúdio. Nessas sequências Roberto tenta mostrar a realidade de um povo que não só trabalhava, mas que morava na feira. Nas imagens, há presença de muitas pessoas e das mercadorias que eram comercializadas naquele local e até de carros, pois a camada mais rica da cidade também fazia compras ali.

A nosso ver, Pires, retrata ali a existência mesmo de uma outra cidade. É como se a Feira de Água de Meninos fosse uma cidade dentro d’outra que é a cidade do Salvador.

No decorrer do filme o diretor utiliza outras imagens para mostrar a paisagem da cidade e o que há nela, como automóveis, ônibus e bondinho. Retrata uma cidade desenvolvida, ou que buscava o desenvolvimento, fato que era mostrado nos filmes da época por outros cineastas, já que era o contexto político e social que Salvador vivia na ocasião. Como Roberto Pires fazia parte daquela sociedade nada mais natural do que expressar aspectos dessa conjuntura (que fazia parte de sua memória individual e coletiva) em determinados enquadramentos do seu filme.



Não é à toa que Andréa Barbosa (2004) nos acrescenta que “mais do que um conjunto de imagens, as cidades do cinema constituem parte do corpo da nossa experiência do mundo” (p. 63/64). Portanto, o percurso que tentamos traçar aqui é o operado pelo jogo no qual nossa inserção cotidiana no mundo é permeada por todas as nossas experiências sensíveis, afetivas e pela nossa memória coletiva e individual.

De todas as paisagens apresentadas em *A Grande Feira* há uma, porém, que nos impacta com mais intensidade, qual seja, a cena em que o sueco Rony faz um passeio de carro com Ely por vários trechos da cidade e em seguida um turismo de lancha. Nessas imagens Roberto Pires faz questão de mostrar uma outra Salvador, que contrasta com a imagem registrada da feira onde a população é pobre e ao invés de prédios luxuosos se vê barracas e sobrados. Nessa sequência, enquanto dialogam, diversas paisagens são registradas ao longo da orla. O mar, algumas casas, prédios, carros, muitas árvores, pessoas andando... Em alguns instantes o plano geral deixa nítida a paisagem com todos esses elementos, o que nos permite visualizar a imagem de um espaço completamente urbano. Em seguida, é possível avistar o Elevador Lacerda e o porto. Logo depois, uma lancha à motor em velocidade cruza a Bahia de Todos os Santos em alta velocidade. Aqui também o diretor faz uso de música instrumental para acompanhar a cena.





É nessa cena que a câmera, num plano geral, capta imagens de toda uma paisagem urbana, pertencente à classe media alta. Fora da Feira, o filme cria uma cidade moderna, com ruas agitadas e policiadas, tráfego intenso, prédios altos e residências luxuosas de arquitetura moderna onde habita os que possuem estratos mais ricos, a elite soteropolitana. Nessa vista, portanto, encontramos uma cidade romântica, a Salvador do amor, da poesia, do encantamento, apresentada sob o olhar de Roberto. Segundo Bernadet (1991) “Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise.” (BERNARDET, 1991, p. 36).

Essas paisagens urbanas são, desse modo, lugares cujas imagens carregam uma força simbólica relacionada com o imaginário corrente da cidade de Salvador. As razões dessa relação estão na história que esse lugar protagoniza e na forma como as pessoas se apropriam dela e dos lugares, recriando-os e rememorando-os. Nas cidades do cinema, “trata-se sempre de espaço tornando-se tempo e de um tempo se tornando experiência, isto é, olhar (COMOLLI, 1995, p.167).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletirmos sobre os temas memória, cinema e cidade verificamos que há uma relação de complementaridade entre essa tríade que, a rigor, se desenvolvem com um vínculo de dependência. É assim, como vimos, com a sétima arte e o espaço urbano. O cinema potencializa a modernização da cidade e esta, por sua vez, contribui sobremaneira com a evolução do cinema, pois é na ambiência urbana que ele encontra possibilidade de expressão. E a memória? a memória permeia todo esse espaço: o cinematográfico e o espaço da cidade dita real. Afinal, como sustenta Myrian Sepúlveda (2003) “não há nada no mundo que não seja mnemônico por natureza”. A memória, assim, perpassa por todos os sentidos e é determinada por eles.

Ao estudarmos os percursos e caminhos do campo da memória social encontramos o cinema como um meio inseparável – podemos chamar assim – dessa temática, vez que o filme é um registro de um fato que se torna passado, mas que ganha relevância ao ser requisitado no presente. Podemos dizer que o cinema, enquanto tema da cultura, se constitui numa modalidade de doação de sentidos ao operar na modulação de saberes e fazeres. Nossa pesquisa, portanto, não prioriza somente a noção de cinema como arquivo de memória, mas considera esta como um saber socialmente incorporado, como tão bem teoriza Norbert Elias. Ou seja, para além das imagens que se traduzem como noção de preservação, a relação com a memória neste caso também está expressa nos acervos de experiências sócio-simbolicamente armazenadas e transmitidas nas práticas, na construção do sentido, nos corpos e também nas afetividades vivenciadas e compartilhadas entre indivíduos que tinham em comum o gosto pela sétima arte.

Nosso interesse, então, nesse estudo foi entender, a partir da trajetória do cineasta baiano Roberto Pires, de que forma a cidade de Salvador comparece no seu filme *A Grande Feira* (1961) e, nesse aspecto, avaliar como a formação dele teve influência em sua expressão fílmica, considerando especialmente nesse filme, a sua perspectiva de enquadramento da cidade na qual vivia e a sua suposta pretensão de eternizá-la na memória.

Desse modo, intentamos abordar no primeiro capítulo uma ampla articulação temática sobre a relação dos termos “cinema”, “cidade” e “memória”, da qual pudemos concluir que os três temas estão essencialmente vinculados, principalmente se pensarmos no processo de modernização, em diversos aspectos, pelo qual passava a

cidade de Salvador no final dos anos 1950 e início dos 1960. Foi nesse período que a capital baiana aspirava ao progresso e, não por acaso, foi a época em que a área cultural sofria intensas mudanças, sobretudo no campo cinematográfico. A Bahia dava um salto significativo no que se refere à realização de filmes. Era o momento em que havia um verdadeiro surto de produções, o que resultou no conhecido Ciclo de Cinema Baiano.

Nesse sentido, o cinema ganhava espaço e se modernizava junto com a própria modernização da cidade. Como uma via de mão dupla, a cidade também progredia com a chegada do cinema. Este, inclusive, ajudou a mostrar em tela a cidade que se modernizava, fato que, como vimos, é facilmente percebido no filme *A Grande Feira*. Não foi à toa que o espaço urbano passou a ser tema de filmes.

Na sequência do trabalho fizemos uma abordagem sobre o contexto histórico e cultural de Salvador das décadas de 1950 e 1960. Constatamos que o período em questão e os acontecimentos atuais àquela época foram de fundamental importância para entendermos a relação de Roberto Pires com o espaço em que vivia e a forma como ele enquadra a cidade em seu filme. Logo, as experiências desse cineasta naquele lugar, seus aprendizados, as redes relacionais e os vínculos afetivos influenciaram a sua maneira de olhar Salvador e registrá-la em *A Grande Feira*.

No terceiro capítulo discorremos de forma mais detalhada sobre o filme, embora nosso objetivo não tenha se concentrado numa análise propriamente fílmica. Nossa intenção foi utilizar a obra apenas como um recurso ilustrativo da nossa discussão teórica. Assim, recorrendo, dentre outros, aos aportes teóricos de Elias, percebemos que numa sociedade os indivíduos estão relacionados entre si, mesmo que por laços invisíveis, ou seja, tanto a sociedade depende dos indivíduos quanto estes dependem desta. Desse modo, para analisar o percurso de formação de Roberto Pires, necessariamente tivemos que entender as suas redes de relações, seus aprendizados anteriores e suas memórias, pois, embora fosse um artesão e tivesse conhecimento técnico extremamente aguçado a ponto de inventar uma lente que resultasse na criação de um longa metragem, tal habilidade foi adquirida a partir de práticas passadas, que puderam ser transmitidas posteriormente. Também é importante aqui falar do grupo de jovens que conviveu com Pires na época. Como já mencionamos, a relação de pessoas que também adoravam a sétima arte contribuiu para que ele conseguisse efetivamente realizar um filme. A relação que foi estabelecida, por exemplo, entre ele, Rex Schindler e Glauber Rocha possibilitou a concretização de *A Grande Feira*. Pois enquanto Roberto entendia como ninguém sobre a técnica, os outros dois dominavam mais a

narrativa. Havia um encontro que era formado por pessoas extremamente diferentes, mas que se aproximavam quando o assunto era cinema. Ou seja, apesar das diferenciações próprias de cada um é a experiência das coisas da grande tela que os une, os define e os reafirma, por meio dos dispositivos da memória. As trocas de conhecimentos e experiências estavam a todo o tempo sendo exercidas. E aqueles que não tinham tanto envolvimento com a sétima arte, puderam ‘provar’ do assunto justamente com oportunidades que Roberto possibilitou ao realizar os filmes. Mais uma vez, as trocas se estabeleciam.

Sem dúvida, esses fatores colaboraram fundamentalmente para a forma como o cineasta artesão olhava para as paisagens da cidade de Salvador. As paisagens, como vimos, são construções sociais e como lembra Schama “obras da mente”. Por isso está também atrelada ao tema da memória. Os recortes que fez da cidade, enquadrando-a a partir da sua subjetividade são resultado de toda a sua trajetória naquele lugar.

Estamos cientes de que o cinema como um todo se constitui como uma lembrança, reconstruindo com ideias e imagens atuais, as vivências do passado, ambas, como bem afirmou Halbwachs, relacionadas às representações coletivas estabelecidas por grupos sociais. O cinema funciona, então, concomitantemente, como meio de conservação e atualização de situações/ fatos e histórias passadas, bem como, meio para a rememoração.

Certamente os estudos sobre a trajetória de Roberto Pires não se findam aqui. O que foi “esquecido” ou articulado de forma breve pode servir como o início de novos caminhos para serem explorados posteriormente. A questão da memória e sua relação com o tempo, por exemplo, ou a noção de percepção junto aos estudos de Bergson podem ser valiosos para a nossa temática. Também explorar melhor a questão das afetividades, por certo, ampliará a nossa compreensão sobre o estudo aqui realizado. Nossos esforços continuam em direção à esse percurso.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BARBOSA, Andréa. **Ronda:** espaço, experiência e memória em sete filmes paulistas dos anos 1980; in: NOVAES, SC (et al). *Escrituras da imagem.* São Paulo: EDUSP/FAPESB, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BATESON, Gregory. **Mente e Natureza.** A unidade necessária. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema.** 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.40.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRAGA, Maria Helena e VAZ da. A cidade como cinema existencial. **Anais do I Seminário de arte e cidade.** Salvador: Faculdade de Arquitetura/ Escola de Belas Artes/ Instituto de Letras/ UFBA, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

CARDOSO, João Santos. **Dilemas da sociabilidade:** pensar a cidade hoje. (org) – 1.ed. Curitiba: CRV, 2012.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana:** cinema na Bahia 1958/1962. Salvador: EDUFBA, 2002.

_____. **Imagens de um tempo em movimento:** cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961), Salvador: EDUFBA, 1999.

CHARNEY, Leo; SCAWARTS, R. Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

COMOLLI, Du promeneur au spectateur. In: JOUSSE, Thierry; PACQUOT, Thierry. **La ville au cinema.** Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

COSTA, Flavia Cesário. **O primeiro cinema.** São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Simone Maria Santos. **As margens da Bahia de Todos os Santos a Feira de São Joaquim como um lugar na cidade de Salvador (Bahia/Brasil).** 2009. 16p. Universidade Federal da Bahia. Artigo disponível em <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C CIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fegal2009.easyplanners.info%2Farea08%2F8047_Cos>

ta_Simone_Maria_Santos.docx&ei=LB13UOyHJpSw8ATrIBY&usg=AFQjCNHdgl9O4QngGKcxKdnUXt4Mj1Yhxw>. Acesso em 15.10.1012.

DUARTE, Rosália Maria. “**Filmes**”, “**Amigos**” e “**Bares**”: A formação de cineastas na cidade do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Educação). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2000. 216p.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Trad: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **Escritos e ensaios**: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. **O processo civilizador**: Volume II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FARIAS, Edson. **Multimodalidade da memória e a priori sociais**. s/d, 26p.

_____. **Ócio e Negócio**: Festas populares e entretenimento – turismo no Brasil, 1ª ed. Curitiba: Appris, 2011.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRAZ, Cláudio Benito O. **Geografia e Paisagem: entre o olhar e o pensar**. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2001.

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire**: un autre cinéma. Paris, Nathan, 1995.

GÓIS, Aléxis. **Roberto Pires**: inventor de cinema. Salvador: Assembleia Legislativa, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. *Op.cit.* p.403.

GUERRA, Mariza. Memória e cinema: Diálogos abertos. **Revista Presença Pedagógica**. Belo Horizonte: Dimensão, 2012. v. 18, nº 104, mar/abr 2012. p. 71-79.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia**: trajetórias e práticas do século XX a XXI. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Salvador: UFBA/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008. 300p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LANGMAN, Ursula. O manual de história idealizado. In: **O bestiário de Chris Marker**. Lisboa, Horizonte, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MALDONADO, Simone. **Georg Simmel: Uma apresentação**. In: Política e trabalho 12 – setembro, 1995.

MARTIN-BARBERO, Jesus. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis (Org.) **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. 2 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. **A organização da cultura na “cidade da Bahia”**. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas). Salvador: Faculdade de comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2002.

OLIVIERI, Silvana. **Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade**. Salvador: EDUFBA, PPGAU; Florianópolis: ANPUR, 2011.

ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris - individualidade e trabalho intelectual. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 2000.

PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo do cinema: uma reflexão sobre o filme documentário**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2011.

_____. **O ponto de vista no filme documentário**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>, acesso em: 12/12/2011.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.

RICOER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROSA, A *et al.* Rerepresentaciones del pasado, cultura personal e identidade nacional. In: **Memória coletiva e identidade nacional**. Madrid: biblioteca nova, 2000.

SANTAELLA, Lucia. Palavra, Imagem & Enigmas. In: **Revista USP**, São Paulo, v. 16, p. 36 – 51 dez./ jan./ fev. 1992 – 1993.

SANTOS, Elisabete Barbosa dos. Cinema, Salvador e Cidade Baixa. **II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Enecult**. Salvador. Faculdade de Comunicação. UFBA, 2006.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. 2ª Ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória** – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao Cinema nos Anos 20. **Revista Brasileira de História**, vol. 25, nº 49, 2005, Campinas/SP).

SEPÚLVEDA, Myrian. **Memória coletiva & Teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SETARO, André; RIBEIRO, Carlos (Org.). **Escritos sobre cinema**: trilogia de um tempo crítico. Salvador: EDUFBA: Azougue Editorial, 2010.

_____. Bahia Cinema 65-71 - Nascimento do Surto Contracultural. In: **Revista da Bahia**. V.32 nº 25. Salvador: Egba, 1997.

_____. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976.

_____. Do cinema na Bahia. **O Retrato Fiel da Bahia**. Fundação Cultural do Estado da Bahia, n.13, junho/agosto, 1989, p.29

_____. **Redenção, de Roberto Pires, primeiro longa baiano**. 29 de junho de 2011. Disponível em <http://setaroblog.blogspot.com.br/2011/06/redencao-de-roberto-pires-primeiro.html> Acesso em 21.10.12.

SILVA, Veruska Anacirema dos Santos da. **Memória e cultura**: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade). Vitória da Conquista: PPGMLS, 2010.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. (Org.). **Paisagem e Cultura**: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade. Belém: Ed. da UFPA, 2009.

SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org. e intr.) **O fenômeno Urbano**. RJ: Editora Guanabara, 1987.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Org.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 116.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP: Salvador, BA: EDUFBA, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA DE ARQUITETURA. CENTRO DE ESTUDOS DE ARQUITETURA DA BAHIA. **Evolução física de Salvador**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1998. p. 107/108.

ANEXOS

1. Informações Adicionais

Acredita-se que, durante sua trajetória cinematográfica, Roberto Pires tenha dirigido pelo menos mais de 16 filmes, mas somente 14 constam como registrados em referências sobre sua biografia. Algumas obras não foram registradas e outras acabaram se perdendo com o tempo. Ele dirigiu *O Sonho* e *Calcanhar de Aquiles* antes de *Redenção*, em 1955. Depois do primeiro longa foi a vez de *A Grande Feira*, em 1961 e um ano depois *Tocaia no Asfalto*. Em 1963 dirigiu *Crime do Sacopã*. Seis anos mais tarde se dedicou ao filme *Máscara da Traição*. Já em 1970 realizou *Em Busca do Su\$exo* e em 1981 fez *Abrigo Nuclear*. A próxima produção foi o documentário *Alternativa Energética*, em 1982. *Brasília, Última Utopia (episódio: A volta de Chico Candango)* foi realizado em 1989. No ano seguinte fez a direção de *Césio 137- o pesadelo de Goiânia*. Em 1991 foi a vez do documentário *Biodigestor* e finalmente *Energia solar*, seu ultimo trabalho em 1991. Aliás, Roberto Pires chegou a começar o projeto de filmagem do inacabado *Nasce o Sol a Dois de Julho* que perdurou até 2001, ano de sua morte.

Roberto faleceu no dia 27 de junho, vítima de um câncer que contraiu nas filmagens de *Césio 137*. Dentre as cidades onde morou durante sua carreira de cineasta uma delas foi Brasília e como ele já estava pensando em fazer um filme sobre a energia nuclear, em 1989 acabou acontecendo um acidente radioativo em Goiânia que contaminou várias pessoas. Uma cápsula de chumbo foi encontrada por catadores dos escombros do Instituto Goiano de Radioterapia. Esse fato chamou a atenção de Pires, que já pensava no assunto e escreveu um roteiro. A preocupação em gravar as cenas fielmente baseadas na realidade fez com que ele se aproximasse e entrasse no contêiner onde a cápsula foi aberta. A produção do filme não quis entrar no local pois sabia do risco que corria com a pedra radioativa, pois pessoas já tinha morrido por conta disso. Roberto poderia ter simulado o local num cenário, mas preferiu entrar para gravar as cenas internas. Os amigos e a família acreditam que foi depois desse fato que houve o surgimento de um câncer no pescoço do cineasta, que o fez falecer em 2001.

Mas mesmo quando já tinha contraído a doença continuou a fazer filmes, que era o que mais amava, tanto é que dirigiu ainda *Biodigestor*, *Energia Solar* e deu início a algumas filmagens de *Nasce o Sol a Dois de Julho*. *Césio 137 - O Pesadelo de Goiânia*

recebeu o prêmio de melhor filme no Festival de Cinema de Natal; seis prêmios no Festival de Brasília de 1990 e o Prêmio Juri Popular no Uranium Film Festival.

Podemos perceber que a paixão de Roberto pelo cinema era algo fascinante. De criança até os momentos finais de sua vida foi fazendo filmes que ele se encontrou e se sentiu plenamente realizado. Nem os perigos, como os do césio, o impediram de fazer aquilo que amava. A Bahia perdeu um grande cineasta. Os depoimentos a respeito dele não são por acaso.

“Ele sempre sabia que jeito dar nas coisas. E ele era um sujeito alegre, bem humorado. Não muito conversador, mas tinha aquela presença tão agradável. Roberto era uma pessoa simples e sem vaidade alguma. Para ele “ta bom, ta bom. Ta ruim, da um jeito”. Ele era um cara de realidade. Encarava a vida com a vivência alegre, fraterna. Ele nunca se colocou superior em nada. Ele não tinha esse sentido de apropriação de nada” (Raymundo Mendonça).

“Roberto Pires foi o diretor mais completo que tivemos. Um camarada que entende tudo de cinema, filmagem, fotografia, montagem final. De tudo Roberto era entendido” (Rex Schindler).

“No set era muito concentrado, minucioso, e raramente perdia o bom humor. Mantinha um tratamento educado e carinhoso com a equipe e com o elenco, uma relação muito amigável. Fora do set era a mesma coisa, só que bem menos concentrado e minucioso. Era muito aberto para as pessoas, os acontecimentos, o aprendizado. Sempre solidário e prestativo” (Orlando Senna).

Por conta da admiração pela pessoa e pelo cineasta que foi, o desejo de retratar um filme sobre Roberto ficou registrado nesta carta, escrita pelo amigo dele, André Luiz, um também amante do cinema. O objetivo não pode ser realizado porque Roberto faleceu antes.

“Caro Roberto,

Estou lhe escrevendo para deixar claro as minhas intenções com relação àquela nossa conversa de sempre: fazer um filme sobre você.

Em primeiro lugar, quero dizer que no momento, a minha principal motivação é demonstrar, amor, amizade e o desejo que você melhore e fique logo bom dessa coisa que lhe pegou no contrapé.

Em segundo lugar, está o documentário propriamente dito (aquele de tantas conversas e que você sempre se recusou aceitar) que gostaria de poder fazer sobre você. Antes que você se manifeste mais uma vez contra por conta da modéstia, vou expor alguns

dos motivos que impulsionam essa minha intenção de realizar este filme/vídeo e vou colocá-los sem ordem de importância.

Esta idéia é antiga e passou a virar filme na minha cabeça quando viajamos juntos para a Espanha. Naqueles dias eu comecei a pensar como seria legal fazer este filme/vídeo que me reportaria à Bahia, minha Bahia, da qual estou “tão longe e tão perto” e sempre pensando nela. Como seria legal mostrar – através dos seus filmes – a Bahia da minha infância, dos meus olhos de menino que “bateu muita punheta” na intenção de Luíza Maranhão e se perturbou com a figura carismática de Geraldo D’ell Rei, ambos protagonistas da Grande Feira, o primeiro filme baiano de expressão nacional que abriu a possibilidade de fazer cinema para duas gerações. Os seus filmes dessa fase baiana, com certeza trabalharam o meu inconsciente e foram fundamentais na minha posterior decisão de fazer cinema. Esse é um motivo emocional forte que me impulsiona em direção ao documentário que já tem até título: O HOMEM DO FOTOGRAMA.

Os seus filmes sempre me impressionaram pela independência com que circulavam à margem dos circuitos convencionais do cinema brasileiro: eles não eram nem do cinema novo, nem do cinema marginal, nem do cinema regional, nem do comercial; eles circulavam acima de qualificações estratificadas com um desenho próprio, um bordado pessoal, absolutamente cinematográfico e comunicativo. Sempre gostei do fato de você não se enquadrar nos padrões “normais” que estariam reservados a um realizador/produtor do seu nível, papel que sempre ignorou ou, pelo menos, nunca deu muita importância. Nesse ponto eu me identifico com você e esse é outro motivo emocional forte para desejar retratá-lo. Sempre gostei também do seu lado artesão que está nítido nos seus filmes assim como o lado ousado e inventivo. Uma curiosidade, Roberto: seus filmes “Tocaia no Asfalto”, “O Crime do Sacopã”, “Máscara da Traição”, “Em busca do Sussexo” entre outros, todos foram sucesso de bilheteria, mas você nunca ganhou nada com eles. O que aconteceu? Aliás, espere para falar sobre isso no documentário.

Todos esses filmes eu curtia antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente. Eu dizia que o conhecia, porque sentia vergonha de mim mesmo em não conhecê-lo e achava humilhante um cineasta – ainda por cima baiano – não conhecer Roberto Pires. Pois bem, depois que o conheci na Bahia, me tornei seu amigo em Brasília e tive a grande alegria e honra inconfessa de vê-lo pré-montando o meu filme “Louco por Cinema”; depois de observar em várias oportunidades a sua humildade e simplicidade; depois de flagrar o seu desapego perante os chamados bens materiais, a admiração aumentou mil vezes. Porque pude ver e conviver “ao vivo e a cores” com a belíssima figura humana que você é. Quero dizer que você é depositário da minha profunda admiração; tanto como o brilhante realizador de cinema, como exemplo de pessoa íntegra e generosa.

O objetivo do filme/vídeo – além de tentar colocar estes sentimentos e impressões sobre um artista que tenho o privilégio de conhecer, de ser conterrâneo e contemporâneo – é testemunhar e mostrar isso: quem é verdadeiramente Roberto Pires. Para que as novas gerações de cineastas – baianos e brasileiros – possam conhecê-lo e o respeitá-lo. O Brasil não sabe de Roberto Pires porque ele nunca esteve na mídia (nunca foi o seu estilo estar). A Bahia não sabe de Roberto Pires porque é algumas vezes ingrata e trata mal os seus filhos ilustres. Roberto é um filho ilustre que tem merecido muito mais do que a Bahia lhe tem oferecido.

Independente da sua importância para o cinema brasileiro e para o cinema baiano em particular, espero que estes motivos sejam suficientes para que você deixe de modéstia e concorde finalmente em ser retratado.

Aguardo um retorno seu.

Um abraço do amigo e admirador

André Luiz”

Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/carta-a-roberto-pires/>

Dez anos depois de sua morte, em 2011, foi criado em Salvador o Instituto Memória Roberto Pires, uma organização dedicada à preservação e divulgação da obra, não só de Roberto Pires, como também de outros cineastas baianos. A idéia é não deixar que essas obras desapareçam e por isso o objetivo de restaurá-las. O Instituto é uma iniciativa do produtor cultural Thiago TAO, Alex Góis, que escreveu uma biografia de Roberto e Petrus Pires, filho de Roberto, que seguiu a carreira do pai e cresceu também sendo amante da sétima arte.

Depois da restauração de *Redenção*, foram aprovados em 2011 os projetos para restaurar *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto*. Não por acaso, com exceção de *Tocaia*, os dois primeiros comparecem no Box de 100 anos de cinema baiano. *Redenção* e *A Grande Feira* se transformaram num marco do cinema baiano.

A Grande Feira, aliás, não serviu como fonte de inspiração apenas para a nossa pesquisa, como também para a realização de dois documentários contemporâneos, só no ano de 2012. São eles *O Cinema vai à Feira*, ainda em finalização, produzido por Petrus Pires e *Água de Meninos – a Feira do Cinema Novo*, de Fabíola Aquino, lançado em junho de 2012. Vale a pena ressaltar aqui como o interesse nos registros do passado para um grupo de jovens do presente tem crescido com o intuito de re-tratar os fatos vividos ou se inspirar neles para eternizá-los na memória social.

2. Decupagem do filme *A Grande Feira*

Filme realizado na famosa feira de “Água de Meninos” o maior mercado popular da Bahia. A cidade de Salvador revelada sem preconceitos desde o alto do mundo dos negócios e da política, até o sórdido ambiente dos exóticos cabarés baianos. Um filme para o povo, retirada da mais autêntica inspiração popular.

Direção de **ROBERTO PIRES**.

SEQUÊNCIA I – PRAÇA CAIRÚ

Cuica de Santo Amaro, versejador popular, vende os seus livrinhos na porta do Elevador Lacerda. Cartazes anunciam motivos gerais da estória contada em versos:

CUICA – “a grande feira d’água de meninos vai se acabar...vai acabar a grande feira! Leiam com detalhes. A grande feira de água de meninos, senhores, vai se acabar...engolida pelos tubarões.”

Muitas pessoas escutam Cuica.

Mais e mais, ele alteia a voz, para se fazer ouvir no meio da confusão da cidade às 11:30h, hora em que todos abandonam os escritórios comerciais na cidade baixa e se dirigem para os pontos de ônibus e lotações que circundam a Praça Cairú. Ruídos de buzinas, pregões, jornaleiros, baleiros, rangidos de pneus no calçamento se confundem no ar, criando uma sinfonia palpitante. De quando em quando, como um dos instrumentos da orquestra, se ouve voz de Cuica de Santo Amaro oferecendo o seu produto em altos brados sincopados:

CUICA – “Cinco cruzeiros. Leiam, a extinção da feira de água de meninos.”

Surge Ricardo, que aproxima do poeta popular, apanha um dos livrinhos, paga e se dirige em direção dos saveiros ancorados na Rampa do Mercado.

SEQUENCIA II – DENTRO DO SAVEIRO

Ricardo pula para dentro de um saveiro, que está de saída. O saveirista empunha o remo grande, apóia-se no ombro, vai caminhando pela borda do saveiro, inclinando o corpo para frente, fazendo força para deslocar a embarcação que pouco a pouco vai se

afastando. Outro saveirista vai na proa com um remo menor, deslocando os saveiros que estão na frente, afim de abrir passagem. Saveiros de diversos tamanhos se espalham naquele local: uns carregando, outros descarregando mercadorias, as mais diversas, de inúmeras procedências. O saveiro começa a se afastar mansamente, enquanto um saveirista trabalha no hasteamento da vela grande que começa a galgar o mastro pouco a pouco com os rangidos característicos e compassados das cordas nos moletões. O saveiro, em direção à praia de Água de Meninos. Ao longe, a cidade se apresenta em seus dois andares ligados pelo Elevador Lacerda, Plano Inclinado, Balança do Taboão, Plano da Cruz do Pascoal e inúmeras ladeiras de diversas inclinações e tamanhos que serpenteiam pelas encostas. O casario de diversas épocas e estilos se amontoam acompanhando as ladeiras e ruas, criando um presépio gigantesco.

Entre o cais e a meia encosta, a zona comercial da cidade se estende em direção da Feira de Água de Meninos. Nesta zona é onde se nota o maior contraste de estilos arquitetônicos. Desde o estilo sóbrio e único da Associação Comercial da Bahia, até as formas arrojadas da arquitetura moderna brasileira, que começam a invadir a cidade em todas as direções. Música instrumental acompanha a cena. O saveiro continua até a praia de Água de Meninos.

SEQUENCIA III – FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS

Na rua principal da Feira uma multidão curiosa acotovela-se ao redor de um ferido, caído no chão. Um marinheiro louro se contorce de dor, com as mãos protegendo o ventre ensangüentado. A confusão generaliza-se rapidamente.

Ruído de sirene precede a Assistência, que se aproxima em disparado, fazendo a multidão abrir espavorida sua passagem e tornar a aglomerar-se logo em seguida. Um policial que estava no local fala com uma moça:

POLICIAL – “Não tem homem aqui, porque que deixou essa mulher fugir?”

MOÇA – “É bom desistir, moço. Não vai adiantar nada.”

POLICIAL – “Mas eu vou dar em cima dela.”

MOÇA – “Quem é que vai pegar Maria nessa feira?”

POLICIAL – “É, você vai ver.”

O ferido é transportado rapidamente em maca, a multidão se dispersa.

SEQUÊNCIA IV – BAR DE PEDRO

Ricardo avança pelas ruas da Feira e entra num bar de madeira. No fundo, junto ao balcão, o Filósofo joga uma partida de damas com Pedro, dono do bar.

RICARDO – “Foi bom lhe encontrar aqui.”

Ricardo senta-se junto ao Filósofo e põe a mão em seu ombro, enquanto este vira vagarosamente a cabeça:

FILÓSOFO – “Ah! é o meu bom amigo ricardo (volta-se e continua o seu jogo de damas) vá dizendo qual é o seu problema.”

Ricardo debruça-se sobre o balcão como querendo ver a situação em que se encontra o jogo e se fazer melhor ouvido.

RICARDO – “o problema não é só meu, é de todos nós. vocês já souberam que vão acabar com a feira?”

FILÓSOFO – (Sem tirar os olhos do jogo) “é o progresso, meu amigo. Ele me persegue como a sombra. (com desprezo) deixei o mundo de lá, pra viver aqui sossegado com inteira liberdade e agora nós temos que nos mudar.”

RICARDO – “É, mas eu não quero me mudar não.”

FILÓSOFO – (Terminando a sua partida com a sua vitória, sorrindo, vira-se todo para Ricardo) “não está na sua vontade, meu filho. você concorde ou não, o progresso virá. e se você resistir, será destruído.”

RICARDO – (Misterioso) “mas eu soube que a mola de tudo isso é um grupo que pretende explorar os terrenos depois do aterro.”

FILÓSOFO – “sempre há uma razão para tudo nesta vida. a deles é esta. e qual a sua?”

RICARDO – (Atrapalhado) “bem...é que...já estamos aqui, há muito tempo.”

FILÓSOFO – (Irônico, piscando o olho para Pedro) “uma batida da polícia aqui é impraticável, heim seu malandrão? (levantando-se) é isso...cada qual puxa brasa para sua sardinha. Eles querem aterrar a baía para aumentar o porto. No fundo de tudo, querem vender os terrenos para ganhar dinheiro. e você quer o seu esconderijo certo que é esta feira. (chegando até a porta do bar, abre os braços e descansa as mãos no umbral da porta, balançando a cabeça) este é o maior esconderijo do mundo para um fora da lei.”

RICARDO – (Impaciente) “conselho e água sé se dá a quem pede. Quero apenas que avise a seu amigo. Se ele não agir, eu vou agir.”

Como um bólido, mergulhado por baixo do braço do Filósofo, entra de estouro Maria da Feira. Pára no meio da sala, de pernas abertas. Se balança com insolência, apoiando as duas mãos nas ancas de fêmea avantajada.

MARIA – (Autoritária) VOCÊS VIRAM O CHICO POR AQUI HOJE?

PEDRO – AINDA NÃO APARECEU.

FILÓSOFO – (Refazendo-se do susto, com a entrada de Maria, volta-se para a mesa) “que foi dessa vez? você só procura ele quando a coisa aperta.”

MARIA- (Insolente) “passei a identidade no bucho do gringo das extranjas”.

PEDRO – (Apavorado) “e a polícia?”

RICARDO – “Comendo mosca como sempre.”

FILÓSOFO – (Aproximando-se de Maria, e pondo a mão em sua cabeça) “cuidado, Maria. Um dia a casa cai.”

MARIA – (Com desprezo) “azar...(se dirigindo ao bar) ô sede danada! quem paga uma fria pra mim?”

PEDRO – “Não precisa ninguém pagar pra você tomar uma cerveja. você ainda tem crédito.”

Maria senta-se sem modos, na ponta do tamborete, bebe a cerveja, saboreando cada gole com um estalo de língua, limpa o suor do rosto negro com a ponta da saia.

MARIA – “Êta calor danado, também vim puxando uma prise louca.”

RICARDO – (Aproximando-se de Maria) “você já soube que vão acabar com a feira?”

MARIA – (Revoltada) “só depois que eu morrer. (Emborcando no copo o resto da cerveja) É servido? (Ricardo responde não com a cabeça).”

RICARDO – (Curioso) “O que você pretende fazer para impedir?”

MARIA – (Revoltada, alterando a voz) “então o senhor acha, seu Ricardo, que vamos sair daqui com as mãos abanando, tangidos como cachorros sem dono? como...se não tivesse direito? ah! essa não, prefiro morrer cravada de balas mas não arredo o pé daqui (mostrando rápido a navalha tirada da bolsa) antes de ir pro inferno levarei uns dez comigo.”

FILÓFOFO – (Aproximando-se de Maria) “sossega leoa.”

MARIA – (Irônica) “pois é isso vovô. Se não tem homem nessa birosca, pelo menos tem mulher!”

FILÓSOFO – (Irritado) “uma ova, esta barba branca não é velhice não. vovô só da cintura pra cima.”

Risadarias em geral, acentuando fortemente as últimas palavras.

RICARDO – “Uma andorinha só não faz milagre, Maria.”

MARIA – “Você é que pensa que sou eu só. Todo mundo desta feira pensa assim, e agirá na hora D.”

PEDRO – “Que diabo de hora D é esta?”

MARIA – “Na hora que eles tentarem mover uma barraca daqui pra fora. Ninguém arredará. A não ser direto pra cidade de pé junto.”

FILÓSOFO – “Será muito melhor vocês deixarem o sindicato resolver isso.”

MARIA – “Sindicato resolve nada. Eles querem é dinheiro pra campanha eleitoral que vem aí. Cada qual só pensa em seu bolso. Bem pessoal, vou quebrando, é bem fácil que Chico esteja na coroa.

Ricardo lembra-se de alguma coisa, mete a mão no bolso e tira de lá um pacote e o alemão jogou e diz:

RICARDO – “Já ia me esquecendo...toma aí que o gringo mandou.”

Maria adianta, apanha o pacote, rasga o papel e desenrola o frasco. Cheira o conteúdo e, fazendo, uma gaiatice, vai dizendo:

MARIA – viram o que é cartaz (batendo com a mão nas cadeiras) quem monta uma vez nesta nega nunca mais se esquece. (em seguida Maria despeja o perfume em cima de si, pelo pescoço e busto, avança salpicando o pessoal e se afasta em seguida) telecoteco.

Quando Maria sai vai entrando Néco. Por um bom tempo ficam conversando Ricardo, Neco e o Filósofo sobre o problema da extinção da feira.

SEQUÊNCIA V – TOCA DOS MENDIGOS

O Mendigo retira do rosto, em frente ao espelho quebrado, uma massa escura que lhe tapava um dos olhos. Enquanto conversam, Maria entra na toca, como um tufão, arrastando todos os olhares e desejos inconfessados. Ela fica olhando risonha um a um dos mendigos que vão se despojando de suas mentiras ambulantes.

Um terceiro mendigo, todo contorcido, vai entrando. Ao passar pela porta se conserta e comenta:

MENDIGO 3º - “Êta posição danada pra cansar.”

Outro mendigo entra no barraco, puxado por um garoto. Ao passar pela porta lança um olhar em torno e comenta entre risos dos demais.

MENDIGO 4º - Você se esquece que somos empregados de Chico e só fazemos o que ele manda...cala a boca, Maria. Cada qual aqui engana como pode...você mete a navalha nos outros e depois quer botar banca em cima da gente?"

Maria, furiosa, atira-se sobre o homem, derrubando-o e cavalgando-o. Enquanto com uma mão prende os seus braços, com a outra leva-lhe ao pescoço a navalha aberta em leque, pronta para o corte.

MARIA – “Fala se tem coragem, filho da puta.”

Diante da covardia do homem que está sob suas pernas, Maria levanta-se, sacudindo a saia, enojada de haver tocado o mendigo. Este sai para um lado envergonhado e cabisbaixo, enquanto os demais sorriem e fazem galhofa.

MENDIGO 2º - “Êta mulher tigre da pêga. era uma destas que eu queria, pra me espojar.”

MARIA – (Insolente) “esta aqui passa longe do seu bico. você é pouco homem pra montar aqui. sou eu quem escolho os meus machos.”

Entra um marginal, dirigindo-se a Maria:

MARGINAL – Chico mandou lhe dizer que espere por ele, depois da meia noite, no saveiro de Eufrosino.

MARIA – “Porque ele não veio aqui me dizer?”

MARGINAL – “Tem um serviço esta noite, ah!...é para você recolher a feira do pessoal e levar.”

MARIA – (Virando-se para os mendigos) “vamos logo putada.Vamos passando esse garangau mixuruca pra cá.”

O dinheiro embolado e miúdo, passa de mão em mão, amontoando-se dentro de um chapéu nas mãos de Maria. Rostos suarentos, com massas em forma de chagas, bocas nauseantes sendo transformadas em bocas sadias com a remoção de dentes pretos, transformação total de trapos humanos em gente apresentável.

SEQUÊNCIA VI – CADA DE ELY

A mulher estrangeira estava ao espelho, consertando a maquiagem, enquanto fala:

SARA – “Sensações novas, minha filha, eis o lema atual da minha vida. Vocês não imaginam como adorei ser incluída no programa desta noite.”

A dona da casa, ainda de camisa sentada na cama, levanta uma das pernas escandalosamente para calçar a meia.

ELY – “Nós adivinhamos que você ia ficar louquinha com a ideia.”

Sara, já vestida, virando-se no banquinho da penteadeira para Ely:

SARA – Ideia somente não. ação também, que é o principal. podia imaginar tudo, menos a vantagem da dupla personalidade de dia, granfina do society. Certas noites, mariposas di cais do porto.”

Ely levanta-se e atravessa até o guarda vestido, abre a porta e escolhe um vestido entre muitos e se abaixa para calçar os sapatos.

ELY – “É o tédio, sara, é a vida vazia que nos rodeia e que nos força a procurar algo (fazendo gestos) diferente...original.”

Conceição, em trajes menores, coloca a piteira enorme com cigarro no cinzeiro e fala para Sara, completando o pensamento de Ely:

CONCEIÇÃO – “E a senhora não sabe como neste lugares acintecem coisas inesperadas.

ELY – (Pensativa) “Às vezes tenho vontade de fugir daqui para um lugar bem longe...arrumar uma vida diferente, ter um marido louco por mim. então eu queria ter filhos (ely deixa refletir no olhar e na expressão o drama de não ter filhos. Depois desperta do sonho) bem...bem...isto é sonho. a realidade é outra...um vazio que não tem mais tamanho. Daí..a fuga violenta, às vezes para boites, cabarés estranhos como o de zazá. não é pelo que tem de exótico, mas sim pela vida...Pelo livre popular..amanhã se repetirá tudo igualzinho, até eu não poder mais e fazer uma loucura maior do que esta que já estou fazendo.”

CONCEIÇÃO – “Este passeio de hoje é nada mais que uma loucura.”

As três já vestidas dirigem-se para a porta do quarto e vão saindo:

SARA – “É uma loucura gostosa, irreal...adoro estas loucuras.”

As mulheres penetram na casa. Conceição e Sara se dirigem para a mesa e se sentam.

SARA – “E seu marido? ele nunca descobriu? oh! Ely, desculpe-me, eu não sabia.”

É o mordomo Henrique que vem entrando e interrompe Sara.

ELY – “Pode falar, henrique é de confiança. ele, mais do que ninguém, conhece os meus problemas.” (Virando-se para o Mordomo) Henrique, prepare carro grande que vamos sair.”

HENRIQUE – “Pois não madame.”

Ely dirige-se para a geladeira e abre a porta, enquanto Sara fala:

SARA – “Mas, como eu ia dizendo, seu marido não é ciumento?”

Ely retira gelo, coloca em três copos e, dirigindo-se para o pequeno bar, serve doses fortes de Whisky.

ELY – “A roda dele é outra. Ernesto não liga pra mim. passo dois, três dias, sem pôr os olhos em cima dele.”

CONCEIÇÃO – “É por estas e outras que precisamos acabar com esta falsa honra feminina tão diferente da do homem. eles podem fazer tudo e nós não podemos fazer nada.”

SARA – “Tudo progrediu neste mundo, menos a situação da mulher...continuamos um pouquinho melhor do que as mulheres da idade média.”

ELY – “Esta vida é um porre.”

SARA – “Pois eu não acho. Já estou querendo o cabo da boa esperança e preciso aproveitar o pouco que me resta. (conselheira, enquanto todas se levantam e vão saindo) minhas filhas, a vida é uma só, é assim (fazendo gestos com os dedos) num abrir e fechar de olhos.”

ELY – “É para isso que procuro viver cada minuto com o máximo de intensidade. mas...vamos deixar nossos pobres problemas. Está chegando a hora do cabaré de Zazá pegar fogo (fazendo gestos de gafeira barata).”

Risadas em geral...saem deixando os restos de Whisky. No jardim, as três mulheres entram no carro elegante. A roda risca as pedras portuguesas do jardim.

SEQUÊNCIA VII – CABARÉ DE ZAZÁ

Zazá se movimenta em sua cadeira de rodas prá lá e prá cá, tomando conta do seu pequeno mundo de vício, buzinando, pedindo passagem livre por entre os pares que dançam. Dirigi-se até a porta da entrada da gafeira e interroga um marinheiro estrangeiro, parado indeciso no umbral da porta.

ZAZÁ – “Então, gostou de alguma? (não obtendo resposta) Parlez-vous français? (não obtendo resposta alguma, passa com facilidade para outro idioma). Do you like some girl?”

MARUJO – (Ouvindo inglês, o marujo sorri) “Yes.”

ZAZÁ – “Wait a minute, please.”

O cantor gaiato vai terminando o seu número, acompanhado pela orquestra bafuda, entre apupos de alguns malandrêus, espalhados pelos quatro cantos da sala. Ao terminar o número Zazá vira-se para o Marujo:

ZAZÁ – “Come here”

Em seguida sai em direção a uma mesa dos fundos, sempre acompanhado pelo marujo.

Antes, porém, com um riso de deboche, aponta para um quadro negro, que está pregado na parede logo na subida da escada onde está escrito as cotações das moedas.

ZAZÁ – “Look” (Aponta).

O marujo sorri fazendo sinal afirmativo com a cabeça, enquanto se senta nas cadeiras vagas, se acercando cada um de sua escolhida após tirarem a sorte com uma moeda.

Zazá se afasta, a orquestra ataca outro samba lascado e os pares se espalham pela sala.

Na porta do cabaré surgem Ely, Sara e Conceição. Zazá, notando as três mulheres, parte em disparada em sua direção, buzinando com a insistência nervosa entre os pares. Estanca junto às recém-chegadas. Servilmente beija-lhes as mãos, demonstrando conhecimento antigo.

ZAZÁ – “Boa noite, minhas senhoras, quanto prazer!”

ELY – “Como é Zazá? Temos novidade hoje?”

ZAZÁ – “Tenho uns garotos daqui.”

ELY – “Temos mais uma convidada, Sara, que está aqui a passeio.”

ZAZÁ – “Pois não.”

Zazá e as mulheres cochicham com histerismo e sensualidade. Sorriem.

As mulheres entram no salão, sentando-se na mesa indicada por Zazá enquanto um samba quente incendeia o ambiente.

SEQUÊNCIA VIII – ROUBO JOALHERIA

Chico Diabo sozinho dentro de uma loja comercial, à noite, acende uma vela e começa a roubar as jóias e relógios que estavam na prateleira da loja, colocando tudo dentro de uma sacola e escondendo dentro da camisa. Apaga a vela e sai. De repente aparece um policial que o pergunta de onde ele veio e ele mente dizendo que estava na casa da irmã que está grávida. O policial desconfia e vê a sacola. Pede para ver aquilo. Chico vira de costas, pega uma navalha e vira novamente para frente do policial dando um golpe no pescoço dele com um corte profundo. O policial cai (provavelmente morreu).

SEQUÊNCIA IX – FUGA PARA MAR GRANDE

Maria, apreensiva, olha para todos os lados esperando ver surgir Chico Diabo a qualquer momento.

SAVEIRISTA – (Dentro da cabine do saveiro) “calma, Maria. Chico quando diz que vem, vem mesmo.”

MARIA – (Virando-se para o saveirista que vem saindo) “mas ele já está atrasado, marcou meia noite e já passou das duas.”

SAVEIRISTA – (Virando-se para o saveirista que vem saindo) “Mas ele já está atrasado, marcou meia noite e já passou das duas.”

Maria procura com o olhar mais uma vez o vulto de Chico por entre os fundos das barracas da feira que dão para a praia onde está ancorado o saveiro.

Ao longe surge Chico Diabo, com um saco as costas se aproximando de Maria.

SEQUÊNCIA X – HOSPITAL

Um par de vozes falava baixinho, enquanto o marujo dormia: era o policial e o médico que falavam sobre a alta de Rony. O médico dizia que o marinheiro ainda precisava ficar de repouso pelo menos três dias. Depois saem do quarto. Quando Rony abre os olhos e percebe que está só levanta-se com o abdômen todo enfaixado, apanha a roupa que está em cima da cadeira, se veste e sai.

SEQUÊNCIA XI – MAR GRANDE

Chico, Maria e Joca conversam em frente a uma casinha à beira mar, em Mar Grande, sobre a venda de uma casa, que Joca vendeu a Chico. Alguém grita da praia:

VOZ 1 – “Quem vai embora? o saveiro já vai.”

Chico e Maria se dirigem para o saveiro e param junto da embarcação. Chico segurando Maria pelos ombros diz, enquanto tira um pacote de dentro da camisa e lhe entrega:

CHICO – “Procure seu Ricardo, entregue estas pedras a ele e receba o dinheiro. mas receba mesmo, senão ele vai querer me passar pra trás. diga que vale mais de cem contos. depois você guarda a grana, naquela moringa do quarto.”

Maria diz que tudo bem e pula dentro do saveiro. Chico fica olhando com ar de apaixonado. O saveiro começa a se afastar da praia. Chico acena com a mão e se afasta em direção à rua principal do vilarejo.

SEQUÊNCIA XII – QUARTO DE ELY

Ely dorme o sono alto. O mordomo Henrique penetra no quarto e abre as cortinas. A luz invade o ambiente. A mulher abre os olhos e protege a vista com o braço. Levanta-se e, em frente ao espelho observa nos mínimos detalhes seu corpo. Com gestos esnobes repara nas pernas, busto, rosto. O rosto de Ely de repente muda de expressão. Ela parece compreender que está levando uma vida diferente do seu verdadeiro destino. Mais abatida ainda com a descoberta, volta para a cama. Senta-se e apanha um livro de poesias na mesinha de cabeceira. Começa a folheá-lo, intranqüila. Joga o livro para o lado e pede que Henrique faça uma ligação para Conceição.

ELY - (Pegando no telefone) – “Conceição, sim, acordei agora mesmo. será que sara está nas mesmas condições? se vocês estão dispostas iremos hoje novamente.”

SEQUÊNCIA XIII – RONY NA FEIRA

O ônibus em que está Rony atravessa uma parte da cidade, mostrando a avenida, os carros, as árvores, as pessoas transitando. O marinheiro desce do ônibus no ponto de parada e dirige-se para a Feira. Perde-se no meio do burburinho de gente de todas as camadas sociais que vem ali fazer suas compras. O marinheiro penetra entre as filas de

potes e purrões, dirigindo-se ao dono da barraca e pergunta se ele sabe informar um lugar em que Rony pudesse vender uns objetos de valor. O barraqueiro aconselha o marinheiro a procurar Ricardo e sugere que vá no bar do Pedro. Indica que é logo ali na frente. Rony continua procurando e passando por diversas barracas. Encontra o bar, mas Ricardo não está no momento. Ele resolve esperar. Quando Ricardo chega, Rony mostra o relógio a ele, que compra por 500 contos. Ricardo percebe a ferida de Rony e pergunta se ele andou brigando. Ele responde que foi uma mulher que o cortou de navalha, Maria.

RONY – “Onde posso encontrar essa mulher?”

RICARDO – “Aí pela feira.”

RONY – “Me dá o serviço e fica com o dinheiro.” (Estende o dinheiro na mesa)

RICARDO – “Você vai encontrar a maria no cabaré do zazá.”

Rony segura a mão de Ricardo e pega o dinheiro de volta.

Ainda no bar tomam uma cerveja e começam a conversar. Rony conta os seus casos de marinheiro.

SEQUÊNCIA XIV – CABARÉ

As mãos do pianista executam o samba. A gafeira é uma explosão emotiva. Os pares, atracados, se rebolam no compasso do samba. Os corpos suarentos se estremecem nos contatos dos movimentos. Sentados numa das mesas do canto estão Ricardo e Maria que conversam sobre o dinheiro da mercadoria que Chico havia mandado na sacola. Maria cobra o resto do dinheiro a Ricardo e diz que o resto da mercadoria está lá no quarto dela, no andar de cima do cabaré. Chama-o para subir. Os dois sobem, enquanto os casais continuam dançando na sala do cabaré.

SEQUÊNCIA XV – QUARTO DE MARIA

Dentro do quarto de Maria, sobre a cama, está espalhada grande quantidade de pedras preciosas. Ricardo está pegando uma a uma examinando. Maria se atira sobre a cama e as coxas de ébano aparecem explodindo de dentro da saia justa de setim barato. Ricardo olha discretamente. Depois mete a mão no bolso e tira um maço de notas e joga na cama. Maria pega e começa a contar. Ricardo diz a Maria que ela poderia fazer muito

dinheiro com ele. Mas ela diz que ela é quem escolhe os machos dela. Ricardo levanta-se irritado e sai do quarto.

SEQUÊNCIA XVI - CABERÉ

No cabaré o samba continua quente. Ricardo desde a escada com cara de poucos amigos. Numa das mesas, com outros vestidos, Ely, Sara e Conceição conversam animadamente. Na porta do bar, Rony, o sueco. Está completamente embriagado. Da uns passos cambaleando pelo bar e para de repente. Coloca a mão na boca e grita escandalosamente:

RONY – “M---A---R---I---A”

A orquestra para de tocar e o pessoal se abre. Zazá tenta acalmar Rony, mas este empurra a cadeira do dono do cabaré para longe e grita novamente: “M...A...R...I...A”. Maria vem descendo a escada passo a passo, como se não tivesse nenhuma pressa.

MARIA – “Tou aqui gringo da peste. Dê um passo em frente, se é macho mesmo.”

Todos olham para o marinheiro e ele se aproxima de Maria, que tira a navalha de dentro do vestido, desafiando o gringo. Todos dão gargalhadas. Rony dá um golpe rápido e consegue segurar os braços de Maria colocando-os para trás. Ela faz cara de dor. Rony coloca a navalha no pescoço da moça como se fosse cortá-la, mas diz: “Você não morre porque é mulher boa”. Em seguida rasga todo o vestido de Maria. Todas as pessoas dão gargalhadas de Maria inclusive Rony. Ela tenta se esconder com os braços, com cara de perplexa e encabulada. Feições libidinosas vem surgindo como se nascessem na escuridão e as bocas vão dizendo frases soltas.

Maria, de joelhos, arrasada pelo imprevisto, abaixa a cabeça e chora. Rony está quase em êxtase. Sente-se uma descoberta. Penaliza-se. Com feições acabrunhadas arranca violentamente a toalha de uma mesa perto e com ela cobre o corpo de Maria. Saem os dois em direção à escada. Zazá acena que a música pode continuar. Ely diz a suas amigas: “Parece um herói de folhetim. Alto, louro, valente.. é o ideal.. mas só vemos isso uma vez na vida..em seguida ele desaparece com uma rameira qualquer, Sara, eu era capaz de botar feitiço”.

SEQUÊNCIA XVII – QUARTO DE MARIA

Rony larga Maria em cima da cama. Depois que se apruma sente uma contração forte e faz um gesto de dor, levando a mão à barriga nota a camisa manchada de sangue. Maria fica assustada e diz que está sangrando. Ele responde que é porque deve ter feito muito esforço. Maria vai buscar um remédio e volta com algo na mão. Senta-se do lado de Rony e começa a passar em sua barriga. Há um fundo musical sereno. Rony olha Maria calma e fixamente. Em súbito puxa-a pra cima dele e beija os seus lábios. O beijo continua mais ardente ainda. Até que Rony folga a pressão dos seus braços e aos poucos Maria vai se afastando dele. Ela olha para o sueco com surpresa. Passa os dedos na cabeleira loura e avança com a boca entreaberta. Debaixo da cama vê-se os pés de Maria subindo. Os sapatos deles caem compassadamente no chão, fazendo ruído.

SEQUÊNCIA XVIII – FEIRA

Debaixo de um carro surgem pés calçados com finos sapatos femininos pisando no chão atapetado do bagaço de cana da Feira. Após a saída das pessoas, o carro se afasta deixando ver Ely, Sara e Conceição. Outro grupo se aproxima após deixar outro carro. Um cronista social, Renot, entre três belos modelos. Os grupos se encontram e começam a caminhar pela feira para começarem as fotografias. Até que decidem parar num espaço onde há um feirante negro sentado. A equipe pede com certa arrogância que o feirante saia dali. Por causa disso, o negro diz que não vai sair. Durante o tempo em que se resolvia a situação Ely e sua amiga resolveu dar uma volta pela feira e Renot ficou conversando com um policial que estava perto. Durante a caminhada Ely se esbarra com Rony. Ela o reconhece e começam a conversar. Conta que estava presente no cabaré e que viu o show dele na noite anterior. Continua caminhando e o convida para ir na casa dela. Ele diz que topa o convite.

SEQUÊNCIA XIX – CABARÉ DE ZAZÁ

Dois investigadores procuram por Zazá. Eles mentem para o dono do cabaré dizendo que há uma ordem para fechar aquele local. É uma estratégia (uma ordem falsa) para intimidar Zazá a contar quem roubou a joalheria (já que ele sabe de quase todos os

acontecimentos daquele local). Com medo de perder o cabaré ele acaba contando que foi Chico Diabo.

SEQUÊNCIA XX – QUARTO DE ELY

Ely está penteando os cabelos. Batem à porta e surge Henrique que se afasta deixando Rony aparecer, todo limpo, em roupa nova (a roupa do marido de Ely). Ely o elogia. Henrique bate na porta e diz que o carro está pronto. Saem do quarto de mãos dadas.

SEQUÊNCIA XXI – FEIRA

A feira está na maior confusão. Maria surge entre as barracas e vem andando. Ao passar por uma das barracas recebe um elogio de um homem (Ananias), mas não dá muita ousadia. Diz que vai ver a filha (Rosinha) no colégio. Ananias entrega um presente a Maria dizendo que é uma boneca para que dê a afilhada dele. Maria continua a caminhar. Salta do bonde e vai ver a filha no colégio. Lá espera pela filha. Ao encontrá-la elas se abraçam, conversam um pouco, Maria entrega o presente e se despede. A freira se aproxima e diz que Rosinha é a melhor aluna da classe. As três seguem juntas até o portão. Maria beija e menina e sai.

SEQUÊNCIA XXII – PASSEIO DE LANCHAS

Rony e Ely estão num carro passando pela orla. Enquanto passeiam Ely começa a fazer perguntas a Rony afim de saber quem realmente ele é e porque o chamam de Sueco. Ele começa a contar sobre sua vida de marinheiro e os dois continuam a conversar, cada um sobre sua vida. Ely conta que não parece feliz com a vida que leva. Enquanto dialogam diversas paisagens são registradas ao longo da orla. O mar, algumas casas, prédios, outros carros, muitas árvores, pessoas andando... Em alguns instantes o plano geral deixa nítida a paisagem com todos esses elementos, o que nos permite visualizar a imagem de um espaço completamente urbano. Em seguida, é possível avistar o Elevador Lacerda e o porto. Na sequência, uma lancha à motor em velocidade cruza a Bahia de Todos os Santos em alta velocidade. Música instrumental e romântica acompanha a cena. Rony e Ely, dentro da lancha, apreciam a paisagem longa: do Farol

da Barra a Itapagipe. Ely, deitando-se no colo do marinheiro começa a beijá-lo. Trocam carícias deitados e a lancha parece andar sozinha no meio do mar por um certo tempo.

SEQUÊNCIA XXIII – FEIRA

O grupo de homens está na praia de Água de Meninos e conversam animadamente. Estão reunidos o Filósofo, Ricardo, o Saveirista, Pedro e o Anônimo. Detrás de um monte de pedras surge Chico Diabo. Todos olham para ele e cumprimentam. Chico diz que vai tocar fogo em tudo. Todos ficam abobalhados e dão conselho dizendo que não adianta violência, mas ele insiste e diz que antes vai mandar todo mundo sair. Eles não concordam com a idéia de Chico, que fica revoltado com a recusa da maioria dos amigos. Enquanto conversam dois caras da polícia caminham pela esquina em direção a eles. Os policiais se aproximam e pedem a Chico que ele os acompanhe. Chico diz que não vai, corre e se esconde com Ricardo, que diz ao amigo que foi Zazá quem o entregou para a polícia.

SEQUÊNCIA XXIV – PORTA DA CASA (Noite)

O carro para quase na porta da casa. Dentro Ely pergunta a Rony quando eles irão se ver de novo e ele diz que a viagem deles chegou ao fim e pede que ela acorde do sonho. Ely é irônica e diz que ele prefere a sujeira do cabaré de Zazá. Rony se irrita e pede que ela não fale o nome de Maria. Ely fala em amor mas Rony responde que nunca fez papel de gigolô. Levanta-se do carro, tira o paletó. Ely vai atrás e fala que largaria tudo por ele, mas Rony diz que ela não passa de uma romântica sem moral. Joga a roupa nela e dá as costas. Ely começa a chorar.

SEQUÊNCIA XXV – CABARÉ DE ZAZÁ

Música e muitos casais dançando no cabaré. Rony chega e olha à sua volta. Encontra Maria e os dois conversam. Ela é irônica e diz “esperava tudo de você, menos gigolô de granfa”. Rony convence Maria a dançar. Os dois trocam carícias e dançam por um bom tempo ao som da banda.

SEQUÊNCIA XXVI – FUNDOS DO CABARÉ

A cabeça de Chico vai aparecendo por trás do vidro da janela. Sons distantes de samba. Ele abre, entra no quarto escondido, vai até a porta que dá para o corredor e aborda um servente, dizendo a ele que quer um favor: pede que ele diga a Zazá que tem uma pessoa querendo falar com ele, mas para não dizer que é Chico. Tira um relógio do bolso da camisa e dá ao servente. Este sai à procura de Zazá. No salão, Maria que ainda estava dançando com o Sueco sobe para o quarto dela com ele, de mãos dadas. O servente se aproxima de Zazá e dá recado que Chico pediu. Zazá sai em direção à porta por onde o homem entrou. Zazá penetra no quarto e se assusta quando vê Chico Diabo à sua espera: “Oh, Chico, é você?”. Chico diz que foi buscar Zazá para um grande negócio com um homem, que iria lhe render 6 mil cruzeiros. Convence Zazá de que ele não pode perder essa oportunidade e o leva para fora do quarto. Chico continua empurrando a cadeira de Zazá através das arruelas da Feira de Água de Meninos, que está deserta. Zazá pergunta que mistério era aquele, que o homem não poderia ir no cabaré. Chico continua o trajeto e começa a contar uma história ironicamente dizendo que: “havia um marginal que tinha grande consideração pelos amigos. Às vezes chegava até a roubar para matar a fome de uns infelizes, apesar de não ser muito querido pela polícia, todos gostavam dele. Um dia um porco velho, covarde, deu o serviço à polícia”. Ouvindo isso Zazá se atentou que Chico estava falando dele e começou a se apavorar e pedir perdão. Disse que foi obrigado a contar mas pediu que por favor Chico não o matasse. Chico continua empurrando até que chega na praia. As rodas da cadeira andam com dificuldade pela areia da praia até que a água do mar começa a encobrir as rodas. Zazá implora apavorado: “Não, Chico. Eu lhe dou o que você quiser”. E Chico respondeu: “- Não quero nada, só sua vida de porco”. A cadeira continua a se afundar na lama e água vai cobrindo o corpo até o pescoço. Chico empurra Zazá por uns segundos para dentro d’água, afogando-o, larga o corpo e sai. Plano geral do alto da cidade, mostrando as casas e o mar.

SEQUÊNCIA XXVII - FEIRA – BAR DE PEDRO

A feira está em grande movimentação. No bar, Ricardo e o filósofo jogam a sua infalível daminha. Neco chega perguntando por Chico. Chico sai de dentro de um pequeno muro que divide o bar. Neco questiona sobre a feira, pois soube que Chico vai

tocar fogo. Ele diz que qualquer dia desse fará isso, ele gostando ou não. O filósofo pede para que Neco não tenha medo porque nem Chico terá coragem de fazer algo assim. Chico se exalta e jura que vai fazer o prometido. Irritado, sai do bar. Ricardo, Pedro, Filósofo e Neco continuam conversando (preocupados) sobre a possibilidade mesmo de Chico colocar ou não fogo na feira. Por fim, Neco diz que vai reunir o pessoal do sindicato, porque não quer arcar com essas responsabilidades sozinho. Sai do bar. Ricardo e o Filósofo resolvem tomar uma cachaça.

SEQUÊNCIA XXVIII – ROMPIMENTO ERNESTO ELY

Um prédio no centro da cidade. Dentro do escritório de Ernesto uma secretária escreve na máquina. Um homem entra e entrega uma correspondência para o Dr. Ernesto. Na sala do advogado, ele conversa com dois homens, a secretária entra com um documento para ele assinar. Continua conversando, assina e a secretária sai. Ao voltar para a recepção, entra Ely perguntando se Ernesto está. Os homens estão saindo da sala, cumprimentam Ely e saem. Ely entra na sala do marido, que está escrevendo num papel. Ely diz que está a negócios e que é intermediária de uma amiga, a qual quer se separar. Ely começa a contar toda a sua história, desde o início do casamento. O marido escreve enquanto ela conta. Ely começa a contar: “primeiros meses de casamento, tudo flores. Depois a vida social agitada. Dois mundos diferentes. Cada um vivendo num deles, cada vez mais distante um do outro. Separação total, a frieza, a indiferença, tomam conta do lar.” Ernesto, que ainda não tinha percebido nada, continua a escrever. Ely continua contando e até que fala, em nome da amiga, sobre o dia em que foi convidada por amigas para ir em uma farra louca, vestiram-se como vagabundas e foram conhecer um cabaré de baixo nível. Ernesto olha para de escrever por um segundo e diz “Eu esperava por isso, será que não a conheço?” Ely diz que não. Continua afirmando que é a amiga e contando a história: “Um dia ela conheceu um rapaz que lhe deu amor. Aí então sua vida mudou em apenas algumas horas e então resolveu se desquitar. Ernesto responde: “História triste, leva essa petição para ela assinar”. E estende o papel para Ely. Esta senta-se na cadeira, olha para Ernesto e rabisca o seu nome no papel. Ernesto finalmente compreende o ocorrido. Está sensivelmente abatido. Leva a mão ao rosto. Ely diz que sente muito que a história deles tenha terminado assim e sai da sala. Zoom para o papel com a assinatura.

SEQUÊNCIA XXIX – COMÍCIO POLÍTICO

Políticos em cima de um carro e um deles falando ao microfone sobre o desajuste social enquanto uma multidão de gente escuta. Rony também está presente. Alguns dos ouvintes ergueram os braços e apoiaram a última frase do político.

SEQUÊNCIA XXX – TOCA DOS MENTIGOS

Maria está deitada fumando desatenta. Chico entra encosta nela e dá um beijo em seu pescoço. Ela se assusta e se senta. Ele comenta que já disse a todo mundo que vai tocar fogo na feira e agora salve-se quem puder. Maria se preocupa diz que desse jeito todo mundo vai morrer, inclusive os amigos deles. Chico diz que já tá resolvido. Entra um mendigo na toca contando que encontraram o corpo de Zazá na praia e que a polícia já está começando a agir. Maria olha para Chico e diz que foi ele. Ele confirma que foi ele mesmo, mas diz que foi Zazá que denunciou ele para a polícia. Maria diz que não justifica, que ele foi um covarde. Chico tenta apertar seu pescoço mas Maria é mais rápida e estende a navalha para ele. Ele a solta e sai irritado. O mendigo diz que Chico está com o diabo no corpo e parece que ele vai desgraçar todo mundo. Maria sai tentando procurá-lo.

SEQUÊNCIA XXXI – DESFECHO NA FEIRA (Ext. dia)

O político continua falando para o povo. Rony e alguns ouvintes fazem intervenções em alguns momentos. Ely aparece na feira. Maria surge correndo sobe no palanque e fala no ouvido de um dos políticos, que repassa a fala para o que estava ao microfone. Este dá o anúncio de que vão tocar fogo nos tanques. Maria sai correndo e Rony sai atrás. Passa por Ely correndo e nem nota a sua presença. Chico aparece do lado dos tanques, andando apressadamente com as bombas na Mão. Detalhe para os tanques de combustível. Movimentação na feira. Maria continua correndo e Rony atrás. Mais adiante Ely também correndo em direção a eles. Chico começa a acender a bomba. Rony pede que Maria corra. Se aproxima de Chico e tenta pegar a bomba para jogar longe. Os dois começam a brigar e o pavio cai no chão. Maria assiste a briga aflita. Ely se aproxima com uma multidão de gente. Maria resolve pegar a bomba e sai correndo para o mar enquanto os dois ainda brigam. A bomba explode antes que ela chegue na

água. Multidão se agita e um deles grita; “Maria morreu, vamos pegar aquele desgraçado”. Vários homens pegaram Chico. Ely se aproxima do mar, coloca as mãos no rosto e Rony se aproxima e diz “Pobre Maria, morreu para salvar toda essa gente”. Muita gente parada na praia com expressão de tristeza. Rony e Ely caminham pela areia e ela diz que deixou o marido para viver com ele numa fazenda em Ilhéus. Ele diz que não é fácil largar o mar, que já se acostumou com a vida de marinheiro. Sentam-se num batente. Ely insiste em viver viajando com ele, mas Rony descarta essa opção e diz que ela deve voltar para o marido. Rony diz que vai partir no dia seguinte num navio. Ely se surpreende e pede para ficar com ele até o navio partir.

SEQUÊNCIA XXXII – RONY PARTE, ELY FICA – Ext. Dia – Comércio.

O apito do navio dá o primeiro sinal. Rony e Ely andam em frente ao armazém. Está tudo deserto. Se dirigem para determinado lugar com uma calma incomum. Caminham em silêncio por longos armazéns. Estão andando e nenhum dos dois notam um carro parado do outro lado da avenida. Enquanto caminham, Ernesto aparece em pé ao lado do carro, fumando, observando os dois caminharem juntos. Rony e Ely continuam caminhando em silêncio até chegar no cais, quando Rony resolve quebrar o silêncio: “Belo navio este...já estive na África num outro da mesma companhia”. Ely não suporta a indiferença de Rony e fala: “Basta, Rony. Nunca pensei de encontrar um homem tão frio. Esta não é a hora de você declinar as qualidades de um navio. Me dê um pouco de atenção...pelo menos nesta hora.” Rony responde que o romance deles foi uma coisa passageira, suave. Ely, ainda caminhando com ele, lamenta e diz que é nessa tempestade que vai afundar a sua esperança de ser feliz. Tenta insistir para que ele fique, pois nada o obriga a partir. Rony diz que tem que partir, mas que nunca vai esquecer dela. Ernesto, ao longe, observa sua mulher e o marinheiro. Um grupo de marinheiros penetra pelo portão e avança em direção à ponte, local onde se encontra Ely e Rony, quando um que o conhece para e fala com Rony que o navio já está partindo. Rony dá um beijo no rosto de Ely e pede para que ela volte para o marido que ele lhe mandará um cartão de Londres e dá tchau e vai se afastando. Rony subiu rapidamente no navio e lá em cima parou e mandou beijos para Ely com a mão. Ely em baixo olhava para a gaiatice de Rony. Nem acenou para ele. Permaneceu impassível. O apito do navio deu o último sinal. A polia da âncora começou a funcionar. De cima do navio podia se ver Ely sozinha lá em baixo no cais deserto. Ernesto saía detrás de um guindaste e parou

olhando em direção a Ely. Ely começou a andar em direção ao marido. Estava séria e não demonstrava fraqueza alguma. Quando já estava a uns 4 metros de Ernesto, ela virou-se para o lado e saiu em direção a porta. Caminharam os dois sempre com Ely a uma boa distância do marido. Quando passaram da porta, Ernesto parou. Ely também parou logo atrás do marido. Bem de longe se via: Ernesto parado olhava para Ely a três metros do carro. Ely conservava a mesma distância do marido. Ficaram parados por mais de três segundos quando Ernesto andou até o carro, abriu a porta do lado oposto ao chofer. Ely ainda permanecia no mesmo lugar que tinha parado antes. Depois de vinte segundos de hesitação, Ely anda e penetra pela porta que lhe foi oferecida tão insistentemente. Após a entrada de Ely Ernesto fecha a porta do carro e arrodia-o e o carro arranca, sumindo por uma rua distante.

SEQUÊNCIA XXXIII – CUICA HISTÓRIA OS ACONTECIMENTOS – Ext. Dia – Lacerda

Cuica novamente está em grandes atividades e grita suas mercadorias:

Cuica : - “Leiam a morte heróica de Maria da Feira. Deu sua vida para salvar o povo de Água de Meninos. Chico Diabo será condenado a 30 anos de geladeira. Sensacional revelação da granfina que abandonou o marido pelo marinheiro. Grandes novidades do sueco que não quis ser fazendeiro e voltou a navegar. A granfina ficou no cais afogada em lágrimas. O marido perdoou, minha gente. O problema da feira continua. O sindicato promete luta, mas os tubarões dominam...Vida de pobre não tem solução. Deus no céu e o diabo no inferno. Não percam. Comprem logo o seu exemplar, cinco cruzeiros apenas.”