

FILME EXPERIMENTAL E ECOSSISTEMAS ARTÍSTICOS: O CURTA-METRAGEM BAIANO DE 1950 A 1970

Cyntia Nogueira –UFRB

RESUMO: O artigo buscar fazer uma genealogia do filme experimental na Bahia tendo em vista não apenas sua matriz modernista, que retoma as provocações das vanguardas históricas dos anos 1920, dentro do que o antropólogo e historiador baiano Antonio Risério (1995) chamou de “ecossistema cultural baiano”, mas, também, como propõe Didi-Huberman (2011), observando suas formas de sobrevivência e resistência dentro de um “ecossistema artístico” que se caracteriza, poderíamos arriscar, pela transversalidade com outras artes e pela precariedade de suas condições de existência.

Palavras-chaves: audiovisual, experimental, ecossistema artístico

ABSTRACT: *The article get to do a genealogy of experimental film in Bahia with a view not only his modernist matrix, which takes up the provocations of the historical Vanguard of the years 1920, within which the anthropologist and historian baiano Antonio Risério (1995) called it "cultural ecosystem baiano", but, also, as proposed by Didi-Huberman (2011), noting its forms of survival and resistance within an "artistic ecosystem which is characterized, we could risk, by mainstreaming with other arts and the p"recariousness of their conditions of existence.*

Key words: *audiovisual, experimental, artistic ecosystem*

Desde o curta-metragem *Vadição* (1954), do documentarista Alexandre Robatto, e, em particular, do lançamento de *Pátio* (1958), de Glauber Rocha, até à explosão do movimento superoitista, nos anos de 1970, é possível identificar uma importante tradição experimental na produção audiovisual baiana, que se estabelece dentro de uma convergência singular com o desenvolvimento de outros campos artísticos, como o teatro, a dança, a música e as artes visuais.

Propomos aqui fazer uma genealogia do filme experimental na Bahia, tendo em vista não apenas sua matriz modernista¹, que retoma as provocações das vanguardas históricas dos anos 1920 dentro do que o antropólogo e historiador Antonio Risério (1995) chamará de “ecossistema cultural baiano”, mas, também, como propõe Didi-Huberman(2011), observando suas formas de sobrevivência e resistência dentro de

um “ecossistema artístico” que se caracteriza, poderíamos arriscar, pela transversalidade com outras artes e pela precariedade de suas condições de existência.

Ao apontar o surgimento de um “ecossistema cultural baiano” que possibilitará as condições para a emergência de diversos movimentos artísticos na Salvador dos anos de 1950 a 1970, Risério refere-se tanto a um momento em que a Bahia “se pensou planetária, com informações de- e para – todos os lugares”, quanto à uma “circunstância ‘ecoantropológica’” própria, que distinguiria as dinâmicas culturais que surgem na cidade de Salvador daquelas vividas “no âmbito do universo brasileiro da cultura”, profundamente marcadas por ideologias nacionalistas.

A invenção do cinema baiano e a noção de “ecossistema cultural”

É possível afirmar que a ideia de um “cinema baiano” começa a existir, enquanto prática artística e campo discursivo, a partir dos anos de 1950, momento de expansão e diversificação do cinema brasileiro de uma forma mais ampla, em que ao lado das produções de estúdios como Atlântida, Vera Cruz, Maristela, entre outros, cresce o número de filmes independentes que experimentam diversos gêneros e formas de produção audiovisual. De acordo com Walter da Silveira:

Em setembro de 1958, se uma pessoa quisesse escrever sobre o cinema na Bahia, não acharia mais que três assuntos: a pequena filmografia de Robatto Filho, o trabalho irregular de Leão Rosemberg, a insistente campanha do Clube de Cinema pelo reconhecimento do filme como expressão de cultura. (SILVEIRA, 2006, p.169)

Advogado, crítico, historiador, exibidor e mediador dos debates do Clube de Cinema da Bahia durante duas décadas (1950 a 1970), Silveira começou a escrever críticas de cinema num período em que a vida cultural de Salvador girava em torno da literatura e das artes plásticas. Ou, em suas palavras, numa época em que “os homens dedicados ao cinema sofriam uma solidão intelectual mais profunda do que a dos artistas plásticos e dos escritores” (SILVEIRA apud DIAS, 1978, p. IV).

Podemos afirmar, assim, que os anos de 1950 a 1970 não apenas instituem/instauram mecanismos e agentes de produção, formação e reflexão no

campo do cinema independente na Bahia, mas que, sobretudo, conformam corpos e subjetividades em torno de práticas artísticas e narrativas que inventam um cinema baiano como um espaço de construção simbólica e identitária, dentro de um ambiente de intensas disputas culturais que marca o processo de urbanização e modernização artístico-cultural da cidade de Salvador.

É importante observar, nesse sentido, que as condições de existência desse cinema se articulam intimamente com o desenvolvimento de outros campos artísticos e com o que nos acostumamos a chamar nos estudos antropológicos baianos de “africanização” da cidade de Salvador, dentro de um ambiente cultural específico e diferenciado, marcado pelo processo, pioneiro no Brasil, de concepção e consolidação das escolas universitárias de teatro, música e dança, e de instituições culturais como teatros e museus.

Como nos sugere o historiador e antropólogo Antônio Risério (1995) e, de forma elucidadora, Jussilene Santana (2011), o esforço de transformar a Bahia num “centro cultural forte e inovador” (Risério, 1995, p. 14) não se dará sem conflitos e tensões. O alcance das ações promovidas por uma “vanguarda intelectual e artística” que se destaca no cenário cultural baiano nesse momento vai levar a uma disputa de poder entre diferentes instituições que promovem, nesse momento, a modernização cultural da cidade:

(...) a cidade da Bahia é constituída nos anos 1950/1960 como um espaço agonístico de encontros e confrontos entre as mais diferentes tradições e visões do mundo, de arte e de vida, um campo tenso, atravessado como nenhuma outra à época no Brasil por lutas simbólicas (SANTANA, 2011, p. 35)

Os ventos modernizantes advindos com a descoberta do petróleo e a expansão industrial e urbana de Salvador encontram “a cidade da Bahia e seu Recôncavo” adormecidos no que podemos chamar de um longo período de isolamento econômico e cultural.

A “velha cidade da Bahia”, a “roma negra” (entre) vista por Rossellini, experimentará, a partir de então, de acordo com Risério (1995), uma importante abertura (ou

reabertura, se recuperarmos sua vocação portuária e seu passado de capital do Brasil Colônia) a influxos internacionais de informação, com a chegada a Salvador de uma vanguarda artística-intelectual a convite de Edgard Santos, o revolucionário reitor da recém-criada Universidade Federal da Bahia.

Nomes como o maestro e compositor alemão Hans Joachim Koellreuter, o diretor e cenógrafo pernambucano Martim Gonçalves, a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka e o filósofo português Agostinho da Silva estarão à frente, a partir de 1954, do processo de criação e implementação dos Seminários Livres de Música, fundamentais para o surgimento do tropicalismo na Bahia, e das pioneiras escolas de teatro e dança, além de um impensável, até aquele momento, Centro de Estudos Afro-Orientais.

Nesse mesmo momento, o Estado investe em instituições culturais importante como o Teatro Castro Alves e o Museu de Arte Moderna da Bahia, que, a partir de 1958, passa a ser concebido pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que terá uma presença marcante na vida artístico-cultural e intelectual da cidade, através de sua perspectiva inovadora para pensar o papel do museu e da cultura popular dentro da produção artística e industrial.

Por outro lado, como nos lembra Ângela José (1999), é um momento em que a Bahia e o Nordeste são “descobertos pelo cinema”, vistos como espaços privilegiado para pensar tanto o nacional e o popular na cultura brasileira, quanto as lutas de classe nas disputas pela reforma agrária, tornando-se, por vezes, “um lugar quase mítico de reserva de autenticidade, ou de lócus de um Brasil profundo e essencial, ainda não deteriorado pela industrialização” (PINHO, 2010, p.180).

Entre meados dos anos de 1950 e metade dos 1960, mais de uma dezena de produções são realizadas na Bahia, o que levou à lendária afirmação de George Sadoul de que Salvador havia se transformado na meca do cinema mundial. Além de representarem uma oportunidade para formação de técnicos e produtores, com a revelação de atores e atrizes baianos, é um momento de encontro e diálogo com realizadores ligados ao chamado cinema independente de São Paulo e Rio de Janeiro, que defendem um cinema realista e de “conteúdo nacional”, como Alex

Viany, Trigueirinho Neto e Nelson Pereira dos Santos (SETARO, 1976; JOSÉ, 1999; CARVALHO, 2003; SILVEIRA, 2006).

Observamos, assim, que a emergência de uma produção continuada de filmes em Salvador e Recôncavo ocorre dentro de um espaço discursivo e de vivências subjetivas contraditório e amplo, em que “presença da universidade e de seu projeto artístico” na cidade, segundo Risério, dão “condições institucionais para a ousadia cultural”. Segundo o autor: “Nas décadas de 1950/60, a cidade da Bahia, ancorada em práticas culturais tradicionais, achou-se de repente sob um forte influxo de informações internacionais” (1995, p.74).

Para pensar as pulsões transformadoras e as tensões que atravessam esse breve momento da vida artística, cultural e social em Salvador, Risério adota a expressão “ecossistema cultural baiano”, sugerindo que para além de um “contexto”, é possível apontar uma relação de “interdependência” e “intervenção mútua” (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013) entre as práticas artísticas, culturais, sociais e políticas que se estabelecem com a criação das escolas de artes, a atuação do Clube de Cinema da Bahia, a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, a emergência de um “mundo negro” na vida cultural e social da cidade que procura se afirmar como uma metrópole cultural para o Brasil, numa época profundamente marcada por ideologias nacionalistas.

Acreditamos que esse momento constitui um campo artístico para o cinema na Bahia, com o surgimento de “um movimento que cria uma cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores” (CARVALHO, 2003, p.74) em diálogo com outras expressões artísticas e que terá desdobramentos nos anos seguintes, seja no âmbito do longa-metragem ou através de sua *resistência e sobrevivência*?(DIDI-HUBERMAN, 2011) com os filmes curtos, superoitistas, documentários ou não, tanto no que se refere às formas de produção e circulação, quanto aos seus engajamentos políticos, artísticos e identitários, constituindo uma forte tradição para o filme experimental.

Ecosistema artístico e o curta experimental

Na Salvador dos anos de 1950 a 1970, o modernismo literário de cunho regionalista – romântico-mestiço – da literatura de Jorge Amado e da arte de Carybé e Mário Cravo Júnior, entre outros, dialogam/disputam com as inovações sonoras da música erudita concreta de Koellreuter; a dança moderna ou contemporânea de Yanka Rudzka; a criação, com métodos e técnicas modernas, da Escola de Teatro e do Teatro Santo Antônio, por Martim Gonçalves; o pensamento crítico de Walter da Silveira à frente do Clube de Cinema da Bahia; a implementação do Museu de Arte Moderna da Bahia por Lina Bo Bardi e sua visão particular de cultura popular; a consolidação dos estudos antropológicos a respeito do “mundo negro baiano” por Pierre Verger, Roger Bastide e Vivaldo Costa Lima; e, finalmente, com um imaginário anti-moderno que surgirá, como nos informa Santana (2010), como uma espécie de contrarreforma dos donos do poder da velha Província, através de campanhas “nacionalistas” que gradativamente afastam “estrangeiros” como Martim Gonçalves, Koellreuter e Lina Bo Bardi.

É dentro desse *ecossistema cultural* que acreditamos ser possível identificar o surgimento de um *ecossistema artístico*, formado por práticas, técnicas e conceitos que se alimentam e retroalimentam dentro de um processo de convergências/divergências/interdependências entre as condições de produção e reprodutibilidade, bem como de diferentes concepções de mundo, de arte, de cultura, do moderno, do popular, da “agência afro-descendente” e de engajamento político.

Nesse sentido, é importante ressaltar como esse espaço de formação incidirá, por exemplo, nos processos de criação de filmes como o curta-metragem *Pátio* (1958), de Glauber Rocha, como parece revelar o seguinte depoimento de Helena Ignez sobre seu primeiro trabalho como atriz, escrito por ela em terceira pessoa:

(...) a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada um ano antes da realização de *Pátio*, essencial ao filme como formação e referência. O maestro Koellreuter, então meu professor de história da música, suas aulas e o repertório escolhido para audições e

concertos na reitoria da Universidade, formaram o universo sonoro de onde surgiu a fantástica trilha do primeiro Glauber. A atriz Helena Ignez, protagonista de *Pátio*, mergulhada nessa atmosfera de sons, vinha também da Escola de Teatro, com a sutileza dos ensinamentos de Stanislasky, e trazia no corpo o movimento coreográfico das aulas de Yanka Rudzka. A protagonista, participando ativamente do processo fílmico, recria-se anulando a si mesma como mais um som. Procurou-se a abstração e a ausência. Esse estilo volta de forma semelhante e diversa em *O padre e a moça*, *Cara a Cara*, e *São Jerônimo* (IGNEZ in PUPPO, 2004, p. 135)

O depoimento de Helena Ignezé bastante estimulante no sentido de indicar que, para além da formação oferecida pelo Clube de Cinema da Bahia de Walter da Silveira, as práticas cinematográficas que surgem nesse momento são informadas, de forma contundente, pela participação de técnicos, atores e atrizes formados pela Escola de Teatro, Música e Dança, bem como pelas condições oferecidas por estas em parceria com o recém-criado MAM-BA, que disponibiliza suas instalações provisórias, no foyer do Teatro Castro Alves em construção, para que sejam transformadas em estúdios (SANTANA, 2011, p. 321).

É importante observar, assim, o quanto esse *universo sonoro* e/ou esse *corpo informado por movimentos coreográficos* apontados por Helena Ignez terão função estrutural tanto nos curtas documentários *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto, e *Um Dia na Rampa* (1958), de Luiz Paulino dos Santos, quanto num filme mais declaradamente experimental como *Igreja* (1960), do fotógrafo e arquiteto Sílvio Robatto, com composições musicais de Nicolau Kokron.

O exemplo de *Vadiação*, nesse sentido, é paradigmático. Alexandre Robatto iniciou sua atividade cinematográfica no final dos anos de 1930, realizando filmes de encomenda e registros de manifestações sociais e culturais da cidade de Salvador. É somente em 1953 que faz um documentário de cunho mais autoral, *O Mar e o Tendal*, possivelmente o primeiro filme baiano a traduzir em imagens e sons o universo da população negra de Salvador, neste caso, o ritual da pesca do xaréu nas praias de Chega-Nego e Carimbamba, naquele momento ameaçada de extinção, que daria margem depois a *Xaréu*(1954).

Vadiação é um filme pioneiro no registro da capoeira, luta de origem africana transformada em dança – e disfarçada, portanto, de vadiação, como forma de

sobrevivência e resistência ao seu caráter marginal, daí o título. Mas, em que pese as informações dos letreiros que contextualizam a origem da capoeira e o fato deste contar com a participação de mestres que marcaram a história da capoeira, como Mestre Valdemar e Mestre Traíra, *Vadição* é um filme que, de acordo com o próprio realizador, poderia ser definido como um “musical”. Foi elaborado em parceria com o ilustrador e pintor Carybé, que concebeu o *storyboard*³ a partir de uma zelosa pista sonora montada preliminarmente”:

Toda a obra foi desenhada, sequência por sequência, pelo pintor Carybé (Hector Bernabó) com minuciosa marca de duração em cada plano, obedecendo ao ritmo da música, como certos clássicos da cinematografia universal. “É um filme sobre capoeira; ele é, ao meu ver, um musical” (sic) declarou naquela oportunidade Robatto” (SETARO; DIAS, 1992, p. 25)

Filmada como um espetáculo, em um palco dentro de um espaço fechado com plateia e, portanto, distante do espaço vivo das ruas onde a capoeira surge como manifestação da cultura negra popular baiana, interessa a Robatto, sobretudo, os movimentos dos corpos, ou melhor, “os corpos informados por movimentos coreográficos”, e daí porque a câmera, por vezes, torna-se participativa, assumindo o ponto de vista subjetivo de um jogador que entra e sai do jogo voltando à roda ou que, em pleno jogo, é ameaçada pelo golpe de um adversário. Robatto, assim, “executa” o filme a partir de uma “partitura de traços”:

No que restou do storyboard digitalizado, percebe-se uma obsessão pela decupagem: o toque do berimbau, do pandeiro, evidenciados pelos planos próximos, revezam-se com a evolução dos corpos malabaristas em planos médios e gerais. Ouvimos o timbre metálico e oco do instrumento sem precisar de suas ondas sonoras. Completamos um rabo-de-arraia antes da queda de um jogador. Com seu storyboard, Carybé construiu uma partitura que sustentou, por si mesma, a linguagem do movimento. Junto com Alexandre Robatto, fez do cinema uma ode a corpos que evoluem levados por um sopro imemorial. Estava o cinema na capoeira antes mesmo da capoeira estar no cinema. Uma lição dos mestres das imagens. (SARMIENTO, 2010)

Amigo pessoal do escultor Mário Cravo e do escritor Jorge Amado, Robatto pertenceu a uma geração que renovou as artes visuais no estado e, com isso, o próprio modo de ver a Bahia. A sua forma de filmar a cultura negra baiana certamente influenciou filmes como o curta-metragem *Um dia na Rampa*, de Luiz Paulino dos Santos, e, mais tarde, o emblemático *Barravento* (1962), de Glauber Rocha.

Diferente do declaradamente experimental *Pátio*, que buscava romper com qualquer narrativa, discurso sobre ou representação do real - mas, em vez disso, criar “estados’ que só podem ser criados pelo enquadramento e pela montagem”⁴ -, *Um dia na Rampa*, lançado na mesma sessão do Clube de Cinema da Bahia, narra um dia na vida de trabalhadores que chegam em seus saveiros pela Baía de Todos os Santos para comercializar produtos na Rampa do Mercado Modelo, quiçá inaugurando entre nós um tipo de realismo que busca aproximar-se do cotidiano e do ritmo da vida das pessoas. No entanto, apesar de seu evidente realismo, poderíamos considerar que este filme se constitui, assim como propõe Glauber Rocha a respeito de *Pátio*, como um “organismo rítmico”⁵, buscando na montagem e na associação entre as formas, os corpos e o som uma leitura do real:

“Como sinaliza Walter Benjamin, a metáfora da cidade é possibilitada pela passagem dos corpos naquele local específico. Os homens, que em sua labuta diária movimentam o comércio, ao mesmo tempo, se transformam, estando em constante movimento, na repetição do subir e descer, através das “passagens das mercadorias, passagens do desejo, passagens do tempo”(COMOLLI, 2008, p.179).(JESUS, 2013, p.88)

Dialogando mais diretamente com *Pátio*, filme que sem dúvida se constituiu como uma referência do filme experimental no Brasil após experiências diretamente vinculadas às vanguardas dos anos 1920 como *Limite* (1930), de Mário Peixoto, e *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph RexLustig, o curta *Igreja* (1960), com direção do arquiteto e fotógrafo Sílvio Robatto e fotografia de Alexandre Robatto, retoma uma “proposta vanguardista de um cinema aberto a várias camadas de significações e construído em função das sensações obtidas no confronto direto de uma personagem com as imagens

barrocas de uma igreja” (SETARO; DIAS, 1992, p. 48). Um dos raros filmes baianos a explorar a iconografia barroca de Salvador, o curta utiliza, assim como *Pátio*, a música concreta para criar atmosferas que retiram da imobilidade e do silêncio imagens sacras que ganham movimento e expressividade através da montagem.

Acreditamos, assim, que não é demasiado afirmar que experiências como essas resultarão, no final dos anos de 1960 e 1970, numa concepção concreta/tropicalista da banda sonora, associada à ênfase no corpo como objeto de um discurso artístico, que irá marcar tanto filmes de longa-metragem quanto a explosão superoitista em formatos curtos no contexto da repressão militar, da contracultura e de uma profunda mudança de valores na sociedade brasileira.

Para além dos longas-metragens mais tarde inseridos na tradição do cinema marginal brasileiro, como *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (1969), de Luiz André Oliveira; *Caveira, my Friend* (1970), de Álvaro Guimarães; o desaparecido *Akpalô* (1972), de Deolindo Checcucchi e José Frazão; e *O Anjo Negro* (1973), de José Umberto, é no campo do curta-metragem superoitista que se expande o filme experimental, de artista.

Podemos tomar como exemplo o filme *Invenções* (1970), de Sílvio Robatto, realizado em parceria com o Grupo Experimental de Dança, coordenado pela coreógrafa Lia Robatto; obras de artistas como Mário Cravo Neto, a exemplo dos curtas *Lua Diana* (1972), *Som e Luz* (1976) e *Gato/Capoeira* (1979); a produção baiana de José Agrippino de Paula, que além de montar e lançar seus filmes realizados na África, *Candomblé do Dahomey* (1972) e *Camdomblé do Tongo* (1972), realiza *Céu sobre Água* (1978) na águas da praia de Arembepe com sua esposa, a bailarina Maria Esther Stockler; o filme feminista *Brabeza* (1978), José Umberto e Robinson Roberto, e, entre muitos outros, a trilogia freudiana de Edgard Navarro, com *Alice no País das Mil Novilhas* (1976), *Exposed* (1978) e *Rei do Cagaço* (1977), além o filme *Lin e Katazan* (1979), em que verifica-se um interesse crescente pelo registro, pela performance e pelo diário íntimo (CRUZ, 2005; BARATA, 2010), num período em que as Jornadas de Salvador vão se tornar “o maior evento do cinema independente do país” (MACHADO JR. in BRANCO, 2009, p. 22).

Para Edwar Alencar Castelo Branco (2005), essa produção reflete os processos de subjetivação dos anos 1960 e 1970, quando a tentativa do Estado e de outras instituições de afirmar uma identidade nacional contrapõe-se à experiência de sujeitos e identidades descentradas, que vivem o “dilaceramento entre territorialização e desterritorialização”, de acordo com as novas relações de espaço e tempo vividas pelo corpo social. De acordo com Branco:

(...) Aos poucos, vários sujeitos – especialmente aqueles envolvidos com artes e cultura – iriam romper com a idéia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado. Estas experiências micropolíticas deslocariam não apenas a noção de poder – comumente articulado às idéias de direito (Hobbes) e de violência (Marx) e confinada à sua condição de apêndice do Estado -, como fariam inserir o próprio corpo humano no rol dos instrumentos políticos (BRANCO, 2005, p. 44, 54).

De acordo com o autor, enquanto o *corpo-militante-partidário* representaria o modo tradicional de fazer política, que pressupõe o corpo como mero “depositário da razão e da militância, ambas articuladas à fé na existência de um ‘real verdadeiro’ sob a capa do ‘real aparente’ em um mundo experimentado coletivamente pela classe”, o *corpo-transbunde-libertário* seria depositário de “uma nova forma de relação entre o indivíduo e o mundo”, em que o coletivo é construído a partir da politização do cotidiano (2005, p. 83). Para Branco, Jomard Muniz de Brito foi quem melhor captou a entrada do corpo no cenário político brasileiro, ao afirmar que o corpo seria a “quarta dimensão do canto” de Caetano Veloso:

Desde que ele se senta numa cadeira tem início a *anulação do espaço cênico tradicional*. O corpo cantante está naquele estreito círculo porque *primeiramente está em toda a parte*. (...) Um corpo que se *super teatraliza* como transbundante – imitação ou não de Carmem Miranda, isso é incrivelmente secundário. O fundamental é o corpo como *realimentação* de si próprio, *auto-consumindo-se, auto-superando-se em suas múltiplas energias*. (...) O corpo escrachado: instância primeira e última de Tropicalismo. O corpo em danação. (...) Faz a *metamorfose* de si próprio para melhor *metamorfosear a cotidianidade do cotidiano*. (...) A metalinguagem de Caetano não é

puramente cerebral – exercida como ofício do crítico – mas impuramente corporal, danadamente carnal em sua levitação cotidiana. É o corpo todo que se joga, escrevivendo-se na linguagem crítica do cotidiano (BRITO, *apud* BRANCO, 2005, p. 70, 71).

Essa linguagem construtivo-tropical (LEMINSKI, *apud* BRANCO, 2005, p. 57) - em que a performance do corpo se *teatraliza* no espaço público - talvez possa condensar a experiência subjetiva que informa a própria invenção da vida moderna na Salvador dos anos 1950 a 1970, momento em que disputas dentro das cidades entre o velho e o novo dão “visibilidade a uma topografia que marca diferentes posições sociais no espaço urbano” e em que “a questão da desigualdade passa a dividir espaço com as questões culturais e de Gênero, os valores e costumes” (BRANCO, 2005, p. 58-62).

Podemos, então, aprofundar a compreensão do conceito de *ecossistema* proposto inicialmente, tendo em vista que é a própria história dos corpos e subjetividades, das sensibilidades e códigos culturais (ALBUQUERQUE *in* BRANCO, 2005) que informam a produção artística e cinematográfica baiana no momento em que tenta-se transformar a velha província em moderna capital cultural do país.

É o que podemos intuir, a partir, por exemplo, da percepção do ator Antônio Pitanga de que: “(...) Era a minha linguagem, a percepção de meus personagens que iam para os filmes. Eu era co-autor de meus personagens (*in* BAX, 2005, p.160). Ou a percepção de Tom Zé, em 1956, de que “entre o *one* e *otwo*, como se ouve lá no rock, o importante que existe é a pátina do tempo” (ZÉ *apud* BRANCO, 2005, p. 127). Assim, buscamos nos aproximar da tentativa de ver “as pequenas histórias dentro da grande história” ou, de acordo com Didi-Huberman:

(...) tudo isso que a *história* não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de *sobrevivências* no lugar mesmo onde declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72)

Acreditamos, portanto, que a tentativa de esboçar uma genealogia do filme experimental de curta-metragem baiano dos anos de 1950 a 1970, compreendendo essa produção como parte de um ecossistema artístico e cultural inscreve-se dentro de gesto político que busca atualizar o passado no presente, antevendo na produção contemporânea baiana laços com tradições que até então lhe foram negadas.

NOTAS

¹Refiro-me aqui ao artigo “O experimental no audiovisual, ontem e hoje”, de César Guimarães, em que o autor afirma que “o termo ‘experimental’ – em que pese suas inúmeras variações - encontra seu fundamento em uma matriz modernista de experimentação da linguagem artística, na qual a afirmação das potencialidades estéticas da forma expressiva, tomada em si mesma, opõe-se à sua função de representação, que é obliterada ou rasurada”. In: CRUZ, Roberto (Org.). *Rumos Cinema e Vídeo: Linguagens Expandidas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

²Conceito desenvolvido por Didi-Huberman em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, a partir do diálogo com os filmes e ensaios teóricos de Pasolini, que busca reconhecer nas camadas populares uma capacidade de *resistência* histórica e política (2011, p. 32,33).

³Antes da parceria com Robatto, Carybé já tinha participado do clássico *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, tendo assinado a direção de arte e realizado 600 desenhos para o storyboard do filme.

⁴ROCHA, Glauber. In: “Jornal do Brasil, RJ, 29 de março de 1959, Suplemento Dominical.

⁵Idem.

REFERÊNCIAS:

BARATA, Danilo. *O corpo-imagem: um estudo das práticas discursivas na arte eletrônica*. In: ALMEIDA, Jorge; AGUIAR, Itamar. *Filosofia, Cinema & Educação*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2010.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias da Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

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

CRUZ, Marcos Pierry. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Minas Gerais: Editora UFMG.

BAX, Dominique (Org). *Glauber Rocha Nelson Rodrigues: Anthologie Du cinémabrésilien dès Anées 60 auxannées 80*. Bobigny: Magic Cinema, 2005.

JESUS, Diego. “A cidade da Bahia”. In: Cineclube Mário Gusmão: *Críticas 2010-2011*. Catálogo. Cachoeira, 2013.

JOSE, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. RJ: Quartet, 1999

MACHADO JR. Rubens. “O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma História das vanguardas cinematográficas”. In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo Branco. *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

MEDEIROS, Afonso; PIMENTEL, Lúcia. “Ecossistemas estéticos”. Anais Anpap, 2013.

PINHO, Osmundo. *O mundo negro: Hermeunêutica Crítica da Reafricanização em Salvador*. Curitiba: Progressiva, 2010.

PUPPO, Eugenio (Org.). *Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Catálogo. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. Tese (doutorado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SARMIENTO, Guilherme. “Partitura dos Traços”. Revista CineCachoeira – Revista de Cinema da UFRB, ano 1, n.1, 2010. Disponível em www.ufrb.edu.br/cinecachoeira. Acesso em 10 de julho de 2014.

SETARO, André; DIAS, José Umberto. Alexandre Robatto, Filho. *Pioneiro do Cinema Baiano*. Salvador: FUNCEB / Diretoria de Imagem e Som, 1992.

SILVEIRA, Walter da. *A História do Cinema Vista da Província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____. *O eterno e o efêmero (4vols)* . Organização José

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

Cyntia Nogueira

Professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras - CAHL, do curso de Cinema e Audiovisual, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Doutoranda em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2006). Coordenadora e curadora do Cineclube Mário Gusmão.