



**Políticas audiovisuais no Brasil contemporâneo.
Experiências populares de produção de cinema na Bahia.**

Claudio Novaes¹

Resumo:

Neste trabalho, mapeamos imagens das políticas culturais do Brasil, discutindo alguns aspectos dos últimos anos no campo audiovisual, considerando, por um lado, a estética da narrativa cinematográfica como laboratório identitário focado na cultura popular, e, por outro lado, a complexidade ética da dependência econômica que implica na emergência da indústria focada na cultura de massa. Esta polêmica mobilizou o século XX, desde os escritores modernistas aos cinemanovistas em busca de alternativas para o projeto nacional-popular, conciliando ética e estética na arte brasileira. Atualmente, elementos desta polêmica ainda estão presentes nos debates sobre as políticas de Estado para o desenvolvimento da indústria audiovisual no Brasil. No campo econômico, busca-se saídas para a produção, a distribuição e a formação de público para o cinema nacional; no campo simbólico é focada a formação do imaginário autônomo crivado pelas singularidades culturais do país. Discutimos aqui o audiovisual nos últimos quinze anos, contraponto as políticas de Estado com alguns manifestos de intelectuais e artistas do campo audiovisual, como a “Carta de Tiradentes”, um documento divulgado durante os festivais de cinema da cidade mineira homônima, em 2011 e 2015. Apresentamos três situações concretas de produções e de consumo audiovisual para ilustrar as reflexões sobre o cenário contemporâneo do audiovisual brasileiro. Os objetos do estudo são: a) Escola aberta de formação audiovisual do Ponto de Cultura *Pensar Filmes*, sediado em Pintadas, um dos menores municípios brasileiros, situado no sertão do centro-norte da Bahia; b) o filme *Gato*, obra produzida pelo Núcleo Experimental de Cinema de Paulo Afonso, cidade de porte médio localizada no sertão do norte baiano; e c) a realização colaborativa do filme documentário *Cuíca de Santo Amaro* – o poeta mais temido da Bahia, com locações em Salvador e Recôncavo Baiano, produção que contou com os recursos de editais públicos e outras estratégias para obter os recursos.

Palavras-Chaves: Cinema, Estado, Política Cultural, Audiovisual, Brasil

¹ Professor Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), da Área de Literatura, do Departamento de Letras e Artes. Atua nos Programas de Pós-Graduação Lato Sensu e Stricto Sensu de Estudos Literários (PROGEL) e de Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI).



Resumê:

Dans ce travail, on analyse des images politiques dans les imaginaires culturelles au Brésil, en discutant certains aspects de ces dernières années dans le domaine de l'audiovisuel, compte tenu, d'une part, l'esthétique du récit cinématographique comme laboratoire de l'identité axée sur la culture populaire, et d'autre part, la complexité éthique de la dépendance économique qui implique l'émergence de l'industrie axée sur la culture de masse. Cette controverse a mobilisé le XXe siècle, des écrivains modernistes à la recherche d'alternatives par les cinemanovistas, combinant l'éthique et l'esthétique dans l'art brésilien. Actuellement, les éléments de cette controverse sont toujours présents dans le débat sur les politiques de l'État pour le développement de l'industrie audiovisuelle au Brésil. Voici trois situations concrètes de production et de consommation audiovisuelle pour illustrer les réflexions sur le cadre contemporain de l'audiovisuel brésilien. Les objets d'étude sont les suivants: a) l'école ouverte de la formation audiovisuelle Penser Films, basé à Pintadas, l'une des plus petites communes brésilliennes située dans l'arrière-pays de Bahia; b) Gato, film produit à Paulo Afonso dans un Centre Expérimental, ville de taille moyenne située dans le nord du Bahia; et c) *Cuíca Santo Amaro* - le poète le plus redouté de Bahia, film réalisé à Salvador et Recôncavo Baiano, production qui comprenait les ressources publiques et d'autres stratégies

Mots-Clés: Cinéma, Politique culturelle Etat, Audiovisuel; Brésil

Grande plano sobre as histórias-críticas das políticas audiovisuais brasileiras

Os estudos de Alex Viany e de Paulo Emílio Salles são os primeiros esboços mais sistemáticos da história do cinema nacional, que, ainda hoje, ressoam algumas das problemáticas ainda não solucionadas na política audiovisual brasileira; um exemplo é o emblemático discurso no qual se opõem radicalmente a grande indústria do audiovisual e as produções alternativas. Num campo ideológico, a indústria cultural de massa aparece como máquina dominadora e insidiosa, em contraponto ao campo das alternativas populares e não hegemônicas, que, por seu lado, articulam estratégias políticas para incendiar a sociedade contra o Estado, mobilizando as fissuras subalternas e infiltrando imagens de resistência na linguagem audiovisual dominante, acionando o cinema como uma linha-de-força do imaginário político na construção contra ideológica do audiovisual brasileiro.



Os dois críticos de cinema citados acima se apresentam ainda atuais, pelo menos quando definem que a política da/na arte não exclui o nacional do internacional, apesar de ambos demarcarem seus pensamentos alinhados com a esquerda nacionalista, ecoando a beligerância dos discursos autorais dos cinemanovistas; para eles, o fortalecimento do cinema nacional era prioridade, apesar da internacionalização não ser o motivo da descaracterização do nacionalismo. Esta formação cultural híbrida brasileira é o arquétipo das contradições da indústria audiovisual cindida entre a indústria de massa e os nacionalismos populares. Alex Viany resgata o sucesso das chanchadas rejeitadas pelos cinemanovistas como exemplo para compreender tal dilema, afirmando que o cinema brasileiro tem na precariedade econômica o espelho da sua linguagem. Para ele, a capacidade técnica deve ser explorada por uma representação audiovisual que não estigmatize a pobreza, e afirma: “não será demais dizer que mesmo nos mais despretensiosos e desleixados filmusicais e chanchadas musicais poderão ser encontrados elementos valiosos para a formação do núcleo de um gênero popular-brasileiro capaz de agradar tanto aqui como no estrangeiro” (VIANY, 1993, p. 121/2).

Paulo Emílio Salles Gomes se expressa de forma singular sobre este mesmo problema quando analisa o nacionalismo popular da esquerda. O crítico afirma radicalmente o paradoxo da indústria do cinema em relação à economia, considerando que o caráter de precariedade econômica e social age como espécie de transcendência fílmica para criar a condição de “ser” do cinema nacional; o que não implica em se limitar enquanto arte, completa ele, mas o cinema requer condições materiais para se realizar para além do estigma da pobreza. Como afirma:

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por esta situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condição de subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (GOMES, 1980, p. 85).

Tomando como referências estes dois pontos de inflexão sobre a história do cinema brasileiro, mesmo considerando os dilemas mais ou menos datados na obra dos dois críticos, entendemos como a história cinematográfica brasileira se constitui num discurso paradoxal sobre o caráter nacional que se apresenta até hoje cindido entre a técnica da grande indústria do cinema e a imagem-estigma da miserabilidade da estética nacional-popular.



A partir de realidades locais refletidas nas lentes do audiovisual brasileiro contemporâneo percebemos como este dilema ainda se apresenta no embate entre a indústria cultural de massa e as políticas populares, o que legitima o papel do Estado fomentador de políticas compensatórias e reparadoras. O percurso desta problemática faz das imagens cinematográficas brasileiras um mapa sofisticado da ideologia nacional nos diversos contextos socioculturais do país, seja demarcando afirmativamente o engajamento temático de filmes contra o sistema ideológico burguês dominante, seja na negação evasiva da política na forma em algumas obras aparentemente neutras ideologicamente; no entanto, ambas as tendências se revelam ostensivamente ideologizadas, seja no campo conservador, seja no revolucionário de oposição.

Portanto, há sempre um condicionamento social nos discursos cinematográficos, seja ideologicamente forjado, seja economicamente movido pelos instrumentos de controle na captação dos recursos em instituições públicas e privadas, através de políticas estatais. Os apoios à indústria do cinema, muitas vezes, direcionam ao atrelamento ideológico, ou contra ideológico da “máquina-de-guerra” do cinema, ora correspondendo aos interesses da indústria cultural e de organismos governamentais, ora escapando aos controles institucionais no jogo de estilos autorais por dentro da estrutura de massificação ideológica do Estado. O que se concluir, de uma forma ou de outra, é que a história do cinema brasileiro é marcada pela dependência da estrutura do estatal, como afirma Anita Simis (1996), em sua pesquisa sobre Estado e Cinema no Brasil, concluindo que as agências estatais sempre foram presentes na organização da arte cinematográfica no país. O que não é diferente em outros países, posto que a potência pedagógica e de propaganda do imaginário cinematográfico é importante para executar políticas públicas, por exemplo, no campo ideológico educacional. Segundo ela, o cinema brasileiro é “organizado pelo estado” desde o primeiro governo de Getúlio Vargas, nos anos 1930, até os atos do governo militar dos anos 1960, o que demonstra sempre ter havido interesse estatal pelo cinema, ao contrário do que parece na exterioridade da industrialização dos filmes. Com a falência das grandes companhias cinematográficas se fortalece mais ainda este poder do Estado, ao mesmo tempo em que se instrumentaliza a força cultural e intelectual do cinema como resistência da sociedade. Para a pesquisadora: “a intervenção do Estado no mercado cinematográfico, visando ao desenvolvimento da produção nacional de filmes e as concessões feitas aos produtores acabaram por legitimá-la” (SIMIS, 1996, p. 281).

Com algumas variações, ainda é este o quadro da polêmica relação entre Estado e Cinema no Brasil, o que, entre vários outros instrumentos legislativos



contemporâneos, justificou a aprovação da Lei 13006/2014, que estabelece a exibição de filmes nacionais como componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica das escolas. Tais atrelamentos éticos e estéticos das políticas de Estado voltadas para a cultura e arte se modificam nos variados contextos, no entanto, correspondem ao mesmo problema: a dependência dos setores culturais dos mecanismos de apoio patrocinados pelo Estado.

Corte e close sobre as políticas dos autores na contemporaneidade

Algumas estratégias de popularização do audiovisual via o controle pelo Estado são discutidas na “Carta de Tiradentes”, manifesto com versões 2011 e 2015, lançado no festival de cinema realizado na cidade homônima de Minas Gerais. O documento é assinado por artistas da área audiovisual, que avaliam as políticas contemporâneas dos organismos de Estado, apresentando uma visão dos autores e dos produtores independentes da grande indústria do cinema nacional.

Para ilustrarmos este embate histórico entre as perspectivas de controle e a luta pela autonomia audiovisual no Brasil, apresentamos três projetos audiovisuais realizados na Bahia, mapeando seus formatos e articulações identitárias contemporâneas no enfrentamento aos instrumentos tradicionais de apoio às produções audiovisuais. Ao analisar os projetos, sondamos quais são os discursos de identidade regional e nacional em suas narrativas, e quais os diálogos possíveis de se estabelecer entre eles e o imaginário audiovisual brasileiro, assim como com outros campos da política cultural, como a literatura, e as artes de maneira mais geral. O comparatismo entre as linguagens audiovisuais e suas estratégias de escritura atuais aproxima o discurso audiovisual das outras artes. A nossa hipótese principal é que a luta dos produtores culturais por instrumentos de políticas públicas de apoio a produção audiovisual é semelhante à de outros campos artísticos, havendo um traço singular no cinema, o que o torna uma marca identitária da pobreza econômica emblemática da nação, e que chega aos espectadores em forma das imagens na longa lista de patrocinadores e apoiadores a desfilarem nas telas condicionando a realização do filme, ou ainda na imagem de projetos que, na maioria das vezes, não terá a continuidade desejada se não houver o interesse da grande indústria, sendo este pautado na potencialidade de consumidores.

Os questionamentos sobre a potencialidade financeira da realização cinematográfica no Brasil, para além de ser questão da viabilidade material para a produção é a imagem emblemática da condição social e histórica do cinema nacional, que funciona como espelho do problema de matriz ideológica transferido ao campo audiovisual brasileiro, opondo a indústria de massa à realização artesanal



como um princípio ideológico que opõe capital *versus* o trabalho. A problemática se tornou um elemento da linguagem do nosso cinema, seja nos créditos aos patrocinadores dos filmes nacionais, seja pela permeabilidade do imaginário simbólico da pobreza que estrutura as obras resultantes da insuficiência de apoio materiais; este emblema permanece como repetição em diferença da “estética da fome” glauberiana, que continua sendo assimilada pelas novas gerações com significados políticos e culturais contemporâneos.

A “Carta de Tiradentes” identifica e discute no atual panorama de incentivo da produção audiovisual no Brasil que são as potências e as fragilidades do sistema audiovisual brasileiro. A luta de cineastas e intelectuais para garantir o fomento pelo Estado sempre foi a alternativa apontada para o desenvolvimento do setor diante do domínio externo sobre a indústria cultural brasileira. O apoio estatal teve variadas naturezas ideológicas e foi reformulado em vários momentos da história política e cultural do país, mas nunca deixou de existir a interferência do Estado sobre a economia simbólica na imagem cinematográfica da nação. O projeto de identidade nacional e popular é o motivo que baliza as reivindicações dos intelectuais e cineastas envolvidos nas campanhas pelo financiamento público, principalmente no campo audiovisual, por o considerarem estratégico para fortalecimento do discurso nacionalista em produções que privilegiem a autoimagem dos territórios e das identidades no cinema e em outras mídias afinadas com o discurso popular.

A primeira “Carta de Tiradentes”, de 2011, foi apresentada ao público pelos atores e cineastas João Miguel e Irandhir Santos, tendo repercussão nacional e reprodução em vários jornais do país. O texto apresenta inicialmente aos cineastas e produtores envolvidos com o cinema brasileiro a expectativa do plano de desenvolvimento do audiovisual, fruto das políticas de Estado e da reivindicação dos autores e produtores, o que se reflete na programação do próprio festival daquele ano na cidade de Tiradentes, em Minas Gerais. Segundo os cineastas, “Amanhece um novo tempo no horizonte. Novas paisagens, novas questões, novos agentes, novas imagens e sons se multiplicam por todas as regiões do país, refletindo a imensa diversidade cultural do Brasil”. Esta expectativa se baseia principalmente nas iniciativas do setor público e na democratização dos materiais e meios para a produção audiovisual, além da perspectiva da inclusão social levar os novos sujeitos da economia a buscarem a sua imagem, fazendo de grande parcela da sociedade brasileira um potencial de espectadores de filmes e de realizadores de cinema, parcela esta que é apenas representada e estereotipada nas telas da indústria cultural para as massas; o principal exemplo de política estatal destacada na “Carta de Tiradentes” é o programa do Ministério da Cultura, Revelando os Brasis.



A pergunta que fazemos hoje: o que se passou nestes anos entre 2011 e 2015? E agora, com o golpe na estrutura de um Estado, que tendia a ser mais popular, por exemplo, reforçando as ações do Ministério da Cultura no desenvolvimento mais inclusivo da indústria audiovisual, como reagirão os atores principais destas políticas culturais? Haverá estratégias populares consistentes e imaginários suficientemente enraizados para se suplantar a dependência do audiovisual em relação ao Estado?

A outra edição da “Carta de Tiradentes”, de 2015, ainda não previa que o dilema de sempre apagaria sonho das expectativas e retornaria a um pesadelo histórico tão repentinamente, com as mudanças nos projeto do Ministério da Cultura pelo governo interino, em 2016. O que se via era avanços, apesar dos apontar ainda os entraves, pois houve o fortalecimento do campo audiovisual no Brasil nos últimos anos, e a “carta” de 2015 retoma a imagem da nova “aurora” pretendida na “carta” de 2011, discutindo a realidade audiovisual e destacando que após quatro anos da primeira, o que parecia impossível aconteceu:

temos hoje uma das políticas setoriais mais robustas do mundo, conquistamos uma expressiva soma de recursos para a produção, diversificamos as linhas de fomento, avançamos na formalização de uma nova ecologia de produção, incorporamos arranjos novos, formatos, mídias e estéticas. Estamos prontos para um novo salto de qualidade e para radicalizar na democratização do acesso dos brasileiros à produção audiovisual que o Brasil financia.

Não é muito certo o horizonte que se apresenta neste momento, mas o foco principal da política para o audiovisual brasileiro contemporâneo explicitado na “Carta de Tiradentes” era o da convocação do Estado democrático para promover os mecanismos de acesso popular aos sistemas de construção da imagem do Brasil, por meio da participação das camadas populares, como produtores dos conteúdos das mídias audiovisuais, e também como público potencial para a indústria audiovisual. A política audiovisual brasileira e seus efeitos sobre a construção do imaginário popular no Brasil tinha se fortalecido a partir dos novos instrumentos de financiamento, de formação de público e fortalecimento da produção audiovisual de interesse coletivo. Os mecanismos de políticas institucionais que mais se destacaram no período de reconstrução foram os programas da Agência Nacional do Cinema (Ancine), do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e do Programa Brasil de Todas as Telas, além da Lei 12.485/2011, que regula os mecanismos de regionalização de conteúdos da Televisão paga no Brasil.



Alguns enquadramentos em projetos audiovisuais populares no Brasil

Iniciativas de grupos comunitários, associações de cultura e de parcerias entre os produtores e os realizadores de audiovisual suplementam os instrumentos oficiais e potencializam o caráter comunitário e popular do audiovisual brasileiro nos últimos tempos. Por exemplo, o estímulo do Ministério da Cultura (Minc) na criação dos *Pontos de Cultura* espalhados por todo o país, bem como no incentivo das políticas locais voltadas para o audiovisual, através de editais públicos com recursos de empresas estatais e privadas e dos fundos de culturas dos Estados e Municípios brasileiros.

Muitos espaços governamentais e não governamentais dinamizaram o campo audiovisual com projetos culturais voltados para potência da imagem em movimento na reconfiguração da realidade popular brasileira. Desde o movimento do Cinema Novo, que Glauber Rocha demarcava que o cinema nacional devia nascer do olhar sobre o imaginário popular, fazendo a fusão crítica dos realizadores da classe média com os capitalistas da indústria cinematográfica. Neste sentido se começa a construir a alternativa do cinema moderno no Brasil, o que explode em várias regiões, através de grupos de cineastas oriundos das classes médias que se apropriam das vozes do povo para refazer a imagem da nação.

O traço principal do nacionalismo-popular do Cinema Novo é a releitura do projeto do Modernismo literário, principalmente dos regionalismos nos romances de 1930, adaptando obras em imagens cinematográficas de documentários e filmes de ficção com o foco na realidade social e histórica. Para Jean-Claude Bernardet, a tendência histórica e cultural no cinema moderno dos anos 1960 não é apenas a identificação pessoal dos cineastas com a situação política do país no período da ditadura, mas, como diz ele, é “um movimento geral do cinema brasileiro” (BERNARDET, p. 2007, 105).

O cinema moderno torna-se a escola cinematográfica da qual participa diferentes grupos sociais e políticos, mais ou menos identificados com o projeto nacional de identidade audiovisual para o Brasil; da mesma forma, o modernismo fundiu diversos grupos antagônicos no começo do projeto literário político e cultural moderno para atribuir uma “alma nacional” para a jovem nação, como dizia Mário de Andrade. A alternativa foi o retorno crítico à história, esvaziando a nostalgia romântica, para construir o futuro a partir da associação entre os temas do presente e do passado; ainda para Jean-Claude Bernardet, a justificativa ética e estética da nova imagem audiovisual brasileira era a mesma, pois, segundo ele, “O recuo no passado também permite uma visão global de certos fenômenos e uma compreensão do seu mecanismo, e possibilita que se recorra a uma certa



elaboração prévia, por mais precária que seja, dessa matéria histórica; por isso, uma certa tranquilidade estética era possível" (BERNARDET, 2007, p. 105).

O modernismo literário e o cinemanovismo formarão as gerações modernas do Brasil, e, ainda hoje, seus efeitos se apresentam em todas as manifestações estéticas; mas também suas éticas, em relação ao Estado, são de engajamentos políticos-ideológicos como discurso em evidência. A problemática de hoje é saber como se apresentam as questões de identidades históricas e as culturas nacionais reelaboradas discursivamente em seus respectivos territórios pelas classes médias em relação ao popular; ou ainda, qual é a imagem da história popular no novo contexto de apoio estatal ao audiovisual brasileiro no século XXI. As questões rebatem sobre a problemática do controle direto das políticas culturais do Estado, que, no Minc, tinha se gestado uma participação mais descentralizada dos recursos para a cultura, incluindo nas decisões personagens que antes apenas eram representados nas esferas políticas e, muitas vezes, estereotipados nas decisões.

O Ex-ministro de Estado da Cultura, Juca Ferreira, que participou da construção de muitos dos mecanismos da retomada do audiovisual brasileiro, inicialmente como auxiliar do Ministro Gilberto Gil, no governo Lula, entre 2003 e 2006, e depois, ele mesmo como dirigente do ministério da cultura, afirma em sua fala na "Carta de Tiradentes", 2015, que, para ele, é preciso maior aproximação entre a secretaria de Audiovisual do ministério e a Ancine/Agência Nacional do Cinema, para que se tracem políticas que tornem o audiovisual nacional mais popular e acessível aos brasileiros, pois, segundo ele: "a comunicação deve ser um direito essencial para a realização plena dos direitos culturais".

Ao que parece, este direito novamente se esvazia com o ministério tomado pela elite como um ato simbólico de ruptura com o propósito da sua criação há 30 anos, justamente após o esgotamento de um regime ditatorial.

Algumas cenas performáticas da popularização do audiovisual na Bahia

Algumas estratégias para a retomada da imagem do popular são postas em prática por produtores de audiovisual no Brasil. Houve um empenho do Estado democrático para fortalecer o projeto de cidadania política e de aproximação da arte popular com o público, principalmente fortalecendo iniciativas comunitárias que num futuro poderiam suplementar a dependência exclusiva do audiovisual brasileiro dos mecanismos fomentadores do Estado.

Analisaremos três produtos de realizações audiovisuais que exemplificam em escalas os movimentos populares para autogestão da cultura audiovisual. Os grupos assumem o protagonismo na democratização do audiovisual, adotando



estratégias populares para a realização de suas autoimagens. Os audiovisuais aqui analisados desvelam as diversas realidades políticas, históricas e culturais do país e modificam a percepção do espectador sobre o imaginário tradicional de classe média do cinema brasileiro, a partir dos deferentes discursos e enfoques que enunciam a diversidade de modelos e de vozes sociais na produção de filmes documentários e de ficções.

Analisamos como modelos deste contexto de euforia da “Carta de Tiradentes” três iniciativas produção de rupturas na linha de fuga aos modelos hegemônicos da indústria cultural; ao mesmo tempo são produções que buscam se infiltrarem na estrutura econômica de massa, contando com o apoio do Estado democrático.

Primeiro, a escola comunitária de audiovisual *Pensar Filmes*, criada pelo grupo cultural *Rheluz*, organismo cultural comunitário estruturado por um grupo de jovens no município de Pintadas-Ba, localizado no sertão central do semiárido baiano; segundo, o filme *Gato* – um rastro de ódio e de sangue; um ducodrama rural sobre o cangaço sertanejo idealizado e filmado de forma coletiva por um grupo de cultura popular sediado na cidade de Paulo Afonso-Ba, situada no sertão norte do Estado; c) e, terceiro, o filme *Cuíca de Santo Amaro*, projeto fílmico de excelente finalização tecnológica, financiado de forma colaborativa e apoiado por editais públicos. Um documentário histórico filmado em Salvador e no recôncavo baiano, que recupera a vida e a obra literária-popular do mais conhecido cordelista brasileiro do século XX, Cuíca de Santo Amaro.

Do ponto-de-vista econômico são três realidades de produção audiovisual com diferentes recursos materiais e estratégias econômicas em escalas variadas, antes as quais podemos (re)considerar o modelo clássico do apoio estatal para a indústria audiovisual brasileira. Do ponto-de-vista simbólico, as três iniciativas audiovisuais encenam o caráter identitário nacional na produção de imagens do país, dando visibilidade à cultura popular em experiências alternativas que superam a precariedade econômica para as produções locais.



Pensar Filmes: produção audiovisual e empoderamento comunitário nos territórios de identidade Bacia do Jacuípe



O *Ponto de Cultura Pensar Filmes* (www.pensarfilmes.com) é dirigido pela Rede Pintadas em parceria com a Companhia de Artes Cênicas Rheluz; foi estruturado financeiramente através de Editais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, a partir de 2008, com o intuito de montar um curso para formar na comunidade os produtores e os realizadores de obras audiovisuais. A proposta inicial envolveu 40 participantes, entre jovens e adultos dos 14 municípios, que à época perfaziam a comunidade identitária da Bacia do Jacuípe. A primeira formação durou três anos, e com o êxito do projeto aumentou a demanda por vagas e fez com que o projeto fosse ampliado, chegando à terceira turma com 50 vagas distribuídas para todo o Estado da Bahia.

As principais ações são oficinas de formação, que já possibilitou a realização do *I Festival Nacional Curta Pensar Filmes*, em 2014, disponibilizando em plataforma *on line* (<http://www.festivalpensarfilmes.com.br/>) a exibição, votação e premiação dos filmes. O primeiro festival foi um evento de amplo painel de produções cinematográficas brasileiras, a partir das experiências de produtores independentes e dos Pontos de Cultura de todo território brasileiro, visando incentivar e difundir o cinema e propiciando encontro do público com as produções, estimulando novas ideias, intercâmbios e gerando reflexões sobre cinema e arte, na perspectiva da territorialidade e da identidade cultural, sendo este o tema do festival e o critério



para a seleção das obras exibidas e concorrentes aos prêmios. O evento foi realizado de 10 a 13 de dezembro de 2014, em Pintadas/BA, contando com as mostras competitivas e a premiação com reapresentação dos curtas premiados pelo Júri Popular.

Segundo os organizadores do *Pensar Filmes*, o potencial do evento provou que: “é possível vencer as adversidades de uma região marcada pelos estereótipos da pobreza e do atraso, disseminado durante muitos anos sobre essa região do país”. O evento foi divulgado em diversas matérias jornalísticas, mostrando as curtas metragens com conteúdos cinematográficos sobre as potencialidades da região, ressaltando aspectos da cultura, da economia e as particularidades dos Territórios Identitários da Bahia e do Brasil, como o Samba de Roda, os festejos juninos, o esporte, o artesanato, as iniciativas de geração de emprego e renda.

O curso de cinema *Pensar Filmes* também firmou parceria com a TV Educativa da Bahia (TVE), o que possibilitou a transmissão de diversos conteúdos do Ponto de Cultura na programação da televisão aberta estatal. O resultado desta iniciativa reflete aquele horizonte de expectativas do manifesto na “Carta de Tiradentes”, que vislumbra através do apoio público às iniciativas audiovisuais dos movimentos populares a retomada da potência da diversidade cultural e dos olhares locais. Os jovens do *Curso de Cinema Pensar Filmes* trilham novos caminhos, como é o caso de Jorge Henrique Macedo de Almeida, 20 anos, que é morador da pequena comunidade rural de Campo de São João, no município de Várzea da Roça, e que participou da primeira turma de produção audiovisual do *Pensar Filmes*. Assim que acabou o curso, em junho de 2011, trabalhou na cobertura do São João da Bacia do Jacuípe, numa parceria entre o *Pensar Filmes* e a TVE. Segundo ele:

Quando tinha 16 anos e cursava o 3º ano de ensino médio, eu imaginava que para trabalhar com comunicação era necessário ir para capital, cursar faculdade e só poderia atuar numa cidade grande. Depois que iniciei o curso de Cinema e audiovisual, percebi que podemos produzir conteúdos de qualidade, aqui na nossa região e o melhor, sobre nós com o nosso olhar.

Depois desta experiência o jovem virou produtor audiovisual e realizou diversos trabalhos, confirmando a potência da política pública de apoio à inclusão social e econômica pela indústria audiovisual. Ainda segundo o jovem: “Atualmente estou montando minha produtora e produzindo material de forma independente. Aos poucos venho ganhando mercado, tendo como clientes prefeituras, ongs e sites, para os quais venho produzindo reportagens, documentários e vídeos institucionais”.



A meta deste e de outros jovens é obter o registro profissional (DRT) e ingressarem no curso superior em Comunicação Social, fomentados pelo dispositivo promovido pelo curso do Ponto de Cultura *Pensar Filmes*, como também fizeram as jovens Lanna Kelly dos Santos e Marta Mendes, ex-alunas do *Pensar Filmes*, que após participarem da formação em audiovisual fizeram a seleção para o Curso de Comunicação e Produção Cultural da Universidade Federal da Bahia no qual cursaram a graduação.

A história do movimento audiovisual em Pintadas começou no ano 2000 com o Cine Móvel Rheluz, um projeto financiado pelo ProRenda Rural e a entidade alemã DED (Serviço Alemão de Cooperação Técnica). Um equipamento foi instalado numa Kombi que percorria as comunidades rurais e área urbana do município, registrando o cotidiano da população, exibindo filmes e promovendo debates sobre os filmes exibidos. Posteriormente, o cinema móvel também começou a circular nos municípios circunvizinhos, a partir do Projeto de Semanas Culturais.

Enfim, um movimento de 15 anos que se iniciou de forma mambembe com a exibição festiva e crítica de obras audiovisuais para as comunidades, que, muitas vezes, viam o cinema pela primeira e discutiam filmes documentários e ficções, observando, muitas vezes, filmes com as imagens clássicas forjadas no imaginário sobre a vida deles próprios, os expectadores. Em seguida, o curso de audiovisual despertou nas comunidades o desejo de se auto representarem em filmes realizados por eles mesmos, chegando ao primeiro festival de filmes organizado pelo grupo, o que colocou a comunidade local como protagonista nacional de uma mostra da grande potencialidade identitária cultural e com estratégias econômicas de autogestão, como a prioridade para a independência no discurso audiovisual dos jovens cineastas formados pelo projeto.



***Gato. Um rastro de ódio e de sangue:*
o sertão norte filmado por seus personagens**



A segunda experiência que vamos analisar em contraponto com as expectativas da Carta Tiradentes e a produção e realização do filme *Gato* – um rastro de ódio e de sangue. O programa de apoio estatal veiculado nas palavras de ordem da Carta de Tiradentes de 2015 aponta para a superação da dicotomia entre o filme comercial e o filme autoral, pois, segundo os autores da carta, “parte das reconhecidas dificuldades enfrentadas atualmente pela indústria audiovisual brasileira têm sua origem em dicotomias artificiais como essa”.

O filme *Gato*, apesar de ser uma realização artesanal e local busca os veículos de comunicação e divulgação do filme como obra “comercial” que explora tema clássico do cinema brasileiro, mas agenciando olhar autoral protagonizado por diretores e atores pertencentes ao grupo de cultura local ecoando estratégias discursivas bastantes definidas dentro do espectro intelectual nacionalista.



Conforme anúncios publicados sobre o filme em jornais eletrônicos, o tom é atrair o público pelas características ao mesmo tempo comercial e experimental da obra. Notícias sobre o filme como esta abaixo situam bem a estratégia de usar a dicotomia comercial/autoral a favor da obra:

Uma das mais esperadas obras do ano acaba de ser finalizada e em breve poderemos ter no circuito comercial "Cangaceiro Gato, um rastro de ódio e de sangue", uma realização do NEC, Núcleo Experimental de Cinema, de Paulo Afonso. Por ocasião de nossa visita a maravilhosa terra de Maria Bonita, tivemos a oportunidade de assistir á película em avant premier, no almoço oferecido pelo casal Luiz Alberto e esposa, naturalmente sob as benções do querido amigo João de Sousa Lima, grande consultor da produção do presente filme, dentre em breve teremos Gato... dentro da nossa casa, Vixe.

A divulgação destaca a direção do filme feita pelo pesquisador e escritor pauloafonsino, João de Souza Lima, que filma a lendária história do cangaceiro Gato encenando os fatos ocorridos na década de 1930, envolvendo a violência do cangaceiro descendente de índios Pankararés e nascido no Raso da Catarina.

O documentário dramatizado inclui na performance teatral as falas e os depoimentos de pessoas que viveram na época e tiveram participação histórica, construindo a encenação intercalada por depoimentos e dramatizações, o que contempla a definição de ducodrama dada por Gilles Marsolais, como o tipo de filme que "vise à illustrer une situation donnée, un fait vécu antérieurement, ses sources de documentation peuvent être diverses. Selon les cas, il peut s'apparenter davantage au documentaire qu'au cinéma de fiction (MARSOLAIS, 1997. p. 303)."

A narrativa do filme retoma a história da tribo dos Pankararés, índios guerreiros que protegeram Lampião em território baiano com vários membros ingressados no bando do rei do cangaço. Um deles foi Gato, que se tornou dos mais perversos, inclusive matando vários membros da própria família. O filme é elogiado pela crítica local exatamente por traço de memória e pelo registro histórico de fatos visando à informação das futuras gerações.

O curta foi produzido pelo NEC - Núcleo Experimental de Cinema, e tem desde a produção ao elenco pessoas da região. As gravações foram feitas no Raso da Catarina, com o apoio da Prefeitura Municipal de Paulo Afonso, do Exército Brasileiro (1ª Cia. de Infantaria de Paulo Afonso), Paulo Afonso Jeep Clube, APDT - Associação Pauloafonsina de Dança e Teatro, Provideo Comunicação, Candeeiro Iluminação, TV Fonte Viva e outros profissionais amadores do cinema. O grupo foi criado em 2009, sob a coordenação de João de Sousa Lima, Rafael Bezerra de Andrade, Gilmar Teixeira e Haroldo Santos, tendo por finalidade a produção



independente de vídeos documentários experimentais, fundamentando os temas escolhidos com nossos fatos reais, registros históricos acontecidos em nossa região.

O documentário *Gato* é o primeiro filme do coletivo, sendo iniciadas as filmagens em Maio de 2009, para narrar a história da participação de jovens sertanejos que entraram para o grupo do famoso cangaceiro Lampião em 1930. Segundo os responsáveis pela obra, o objetivo principal das produções é contribuir com o desenvolvimento da cultura local, colaborando com a formação e a educação dos jovens, ao tempo em que as imagens filmadas servirão para perpetuar a história, levando conhecimento para as gerações futuras.

Neste sentido, o papel de fortalecimento identitário das regiões do país, pretendido pelo documento da Carta de Tiradentes é reforçado com uma interlocução simbólica com jovens cineastas enraizados nas tradições genealógicas do imaginário popular, mas que somente nos últimos anos se lançaram na realização de obras cinematográficas, seja para retomar a voz silenciada por representações exteriores, seja para se lançarem no mercado cultural do país.

O projeto do filme *Gato* aconteceu sem captação de recursos em fontes federais e estaduais, mas contou com colaboração de setores municipais, como a Prefeitura Municipal de Paulo Afonso - BA, a Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, a 1º Cia. de Infantaria, 20º Batalhão de Polícia de Paulo Afonso, Jeep Clube de Paulo Afonso, Supermercado Suprave, Jornal Folha Sertaneja, Ótica Pérola, Ótica Cristal, Loja Milleniun, APDT – Associação Pauloafonsina de Dança e Teatro – ASCOM - Assessoria de Comunicação e, UNEB – Campus VIII, Candeeiro Iluminações, Proveido Comunicação, Paraíba Jóias, TV São Francisco, IGH – Instituto Geográfico e Histórico de Paulo Afonso, Grupo Águas Radicais.

Este cenário de apoiadores para realização do filme *Gato* encena o enfrentamento embrionário às condições adversas da produção regional de bens culturais, e comprova o potencial simbólico e material da cultura local, traduzindo na obra fílmica realizada os obstáculos que a Carta de Tiradentes ainda aponta como entrave da produção audiovisual brasileira com o viés de inclusão popular.

Para os autores do manifesto:

Este cinema, agora, precisa ser entendido em sua importância democratizando simbólica. É urgente ultrapassar o bloqueio imposto por estruturas historicamente consagradas à manutenção de privilégios no acesso à produção e ao consumo de bens culturais. Estes novos filmes já funcionam como farol da nossa cultura no intercâmbio simbólico entre os povos. Eles afirmam nosso lugar no mundo. Compreendem novos modelos de produção – muitas vezes, mais baratos. São filmes inovadores que não podem ser ignorados.



***Cuíca de Santo Amaro* – o poeta mais temido da Bahia:
cultura popular do recôncavo na indústria audiovisual contemporânea**



Este filme, dirigido por Josias Pires e Joel de Almeida, narra a vida e obra do poeta popular Cuíca de Santo Amaro, entre os anos 1930 e 1964, apresentando a irreverência do cordelista baiano que teria produzido cerca de 100.000 folhetos, quase todos ilustrados pelo gravurista Sinésio Alves. Nos textos de Cuíca são abordados temas locais diversificados, desde o custo de vida, aos crimes noticiados nas páginas policiais dos jornais, até problemas internacionais, como as manobras dos líderes envolvidos na Segunda Guerra Mundial, como Hitler e Stálin. As



narrativas atraíam os leitores pelo tom grotesco e picante da linguagem popular e vendiam facilmente nas feiras de Salvador.

O poeta popular Cuíca de Santo Amaro tem como nome civil José Gomes, nascido no dia 19 de Março de 1907, no bairro da Mouraria, em Salvador da Bahia, segundo o registro feito por ele mesmo já com 50 anos de idade. Mas ficou conhecido com o nome do trovador maldito da poesia popular e personagem controvertido, que produz sua obra entre os anos de 1930 e 1963, contando com cerca de mil títulos de livros de histórias, nome que se dá aos folhetos, que só depois passaram a ser conhecidos na Bahia como literatura de cordel. Cuíca morreu em 23 de Janeiro de 1964.

Por sua popularidade, o poeta popular Cuíca de Santo Amaro foi transformado em personagem literário de vários escritores nacionais, como Dias Gomes e Jorge Amado, e também aparece em filmes dos anos 1950/60, como nos dirigidos por Roberto Pires e Anselmo Duarte. Jorge Amado o considerava o maior trovador da Bahia e o inclui diretamente ou através de outros personagens em quatro de suas obras literárias: "Bahia de Todos os Santos", "A morte e a morte de Quincas Berro D'Água", "Pastores da Noite" e "Tereza Batista Cansada de Guerra".

Cuíca também inspira Dias Gomes a criar o personagem Dedé Cospe-Rima na peça de teatro *O Pagador de Promessas*, que é adaptada para o cinema por Anselmo Duarte, chegando a ganhar Palma de Ouro em Cannes, em 1962. No filme, Cuíca é vivido pelo ator Roberto Ferreira, que representou também um personagem da Bahia da época de Cuíca conhecido como Zé Coió no filme *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, que o próprio Cuíca de Santo Amaro em pessoa faz a abertura e a cena final.

O documentário Cuíca de Santo Amaro se amalgama contemporaneamente a partir deste diálogo com a literatura popular e com o cinema moderno dos cenários da Bahia dos anos 1950-1960. Os diretores de Cuíca se lança na arqueologia das imagens e registros sobre o poeta andarilho dos anos 1940 a 1960 numa composição fílmica sofisticada de imagens que reconstroem a memória local pelo viés da figura mítica do cordelista que se tornou lenda na capital baiana. O filme se espelha no jogo estilístico dos seus poemas de cordel de discursos contra a hipocrisia e o pudor das classes dominantes nos quais o poeta ameaçava revelar em versos e na praça pública alguns segredos de alcova e trapaças de ricos moradores da província baiana. O filme utiliza imagens de arquivo montadas com a locução de trechos dos poemas de Cuíca, tratando de questões nacionais e internacionais de época, mas com significados bem atuais.



O espectador contemporâneo é informado sobre o legado poético picante e irônico do cordelista, ao mesmo tempo em que penetra no imaginário cultural do recôncavo baiano no início da segunda metade do século XX, contando com algumas imagens de época inéditas que são incluídas no documentário, como os trechos filmados sob a coordenação de Alceu Maynard de Araújo, em 1947, encontradas na Cinemateca de São Paulo; além de lançar mão dos estudos acadêmicos sobre poeta, como os da pesquisadora literária Edilene Matos, e do pesquisador em linguagens, Mark Curran, além de indicações do poeta Carlos Cunha e de muitos intelectuais que compartilharam no filme suas memórias sentimentais da época.

É evidente que os versos de Cuíca suscitam a ancestralidade barroca do maior poeta colonial brasileiro, Gregório de Mattos, que no século XVII compôs sua musa de “boca do inferno”, delatando os defeitos morais e éticos da cidade colonial contaminada pelo preconceito religioso, racial e econômico e pela hipocrisia burguesa; a obra do poeta popular do século XX, como a do poeta barroco do XVII, ganha aspecto de crônica da realidade e abrange variadas notícias, como se fora um jornal popular diário, mantendo a tradição jornalística da literatura popular. O documentário sintetiza este traço jornalístico na pesquisa realizada pelos diretores em relatos orais de 50 pessoas, que tiveram algum tipo de contato com Cuíca, e em cerca de 300 folhetos – ou livrinhos de histórias – como era chamada à época a literatura de cordel na Bahia. O filme traz também na montagem o resultado da pesquisa em imagens de arquivos sobre Salvador e Recôncavo, utilizando ainda recursos de animação inspirada no encontro entre o escritor Orígenes Lessa com o trovador e repórter popular baiano, ocorrido no dia 10 de junho de 1953.

O filme *Cuíca de Santo Amaro* investiga o processo de construção imaginária do poeta e faz a reconstituição audiovisual dos acervos dos livretos produzidos pelo vate popular para noticiar os fatos locais de modo escandaloso, reflexivo e divertido, abordando temas da condição existência e as notícias de mortes, de sexo, de política e da carestia da vida. A comunicação destes temas com a massa de leitores populares constrói a lenda do poeta que chantageia seus personagens reais através de *personas* literárias poéticas descritas em semelhança aos traços da vida oculta da sociedade baiana, que podem se tornar de domínio público, pelo método da oralidade que é a forma da enunciação informativa da narrativa de cordel. Este é um processo de enunciação do popular que está nas matrizes das mediações de massa estudadas por Jesús Martin-Barbero. Segundo ele:

Temos assim um *meio* que, à diferença do livro e *semelhança do periódico*, vai buscar seus leitores na rua. E que apresenta uma feitura no qual o *título* é reclame e motivação, publicidade; segue-se a título um *resumo* que proporciona ao leitor as chaves do



argumento ou as utilidades a que se presta, e uma gravura que explora já a “magia” da imagem. Temos um *mercado* que funciona como o jogo da oferta e da demanda a tal ponto que os títulos e resumos acabam estereotipando-se até a fórmula que melhor consegue expressar cada gênero. Uma evolução que mostra a passagem de uma *empresa de mera difusão* – de romances, vilancicos e canções – a outra composição de relações (notícias) dos acontecimentos e de almanaques (MARIN-BARBERO, 2003, p. 157)

O filme *Cuíca de Santo Amaro* consegue dá esta dimensão pública do poeta popular, que obtém informações perigosas de crimes, de escândalos sexuais e políticos e promete anuncia-las na rua através de resumos das histórias, adiantando alguns detalhes para testar a reação dos interessados. Se for procurado em tempo hábil, vende toda a edição para uma só pessoa que se vê enredada na semelhança, ou caso não haja interessado individual sai mercando os versos na rua com a vendagem garantida pelo teor da notícia e pela estratégia de mercado adotada na construção da mídia.

A câmera acompanha o personagem imaginário em deslocamento pelas ruas e praças, ladeiras e becos, informando o espectador os lugares por onde Cuíca circulava na velha Bahia, entre 1925 e 1964. Os fragmentos da trajetória de vida do poeta são contados por seus familiares e por pessoas do povo e intelectuais que o conheceram e presenciaram suas performances em Salvador e no Recôncavo Baiano. A forma documental da longa metragem *Cuíca de Santo Amaro* se espelha também na ficção de um imaginário sobre o poeta e trovador baiano, que também inspirou personagens de livros de Jorge Amado.

O resultado final do filme só foi possível devido a algumas políticas para o setor audiovisual brasileiro, como a seleção do roteiro para o patrocínio do Programa Petrobras Cultural, e as diversas outras etapas da produção passando por captação de recursos públicos e privados, com um percurso que lembra uma “estética da fome” na atual indústria audiovisual brasileira.

Após a conclusão da montagem do filme *Cuíca de Santo Amaro*, o projeto dos diretores seguiu o percurso dos filmes desta natureza autoral no país, sendo exibido em festivais e em instituições culturais, como universidades, escolas e pontos de cultura. Em janeiro de 2012, foi selecionado para o 17o. Festival Internacional de Documentários é Tudo Verdade; e para o V Festival do Cine Latino-americano e Caribenho de Margarita (Venezuela); para o Festival Internacional de Cinema de Arquivo, do Arquivo Nacional, RJ; e ainda para a 16a Mostra de Cinema de Tiradentes, Minas Gerais, evento cinematográfico de onde sai as “Cartas de Tiradentes” aqui analisadas; além deste, também foi exibido no 3º Cachoeira Doc, e



no VIII Cine Futuro (avant-première em Salvador), chegando ao projeto Cinema no Telhado, Luanda Angola/Instituto Goethe.

O filme teve ainda o apoio do projeto de difusão e exibição na Bahia patrocinado pelo Fundo de Cultura do Estado, o que permitiu percorrer todas as regiões da Bahia, totalizando 157 sessões para públicos de universidades, colégios secundaristas e centros de cultura, como forma de difusão da cultura baiana e formação de público para o cinema baiano.

Nos últimos anos, *Cuíca de Santo Amaro* torna-se conhecido em outras regiões do Brasil, com o circuito de exibição em outros estados, pelo programa de apoio estatal que incluiu o lançamento do filme em DVD distribuído gratuitamente, contendo cinco extras e material pedagógico, acompanhado do livro "A Verve de Cuíca", ambos lançados com a presença dos realizadores em debate com o público em várias cidades do Brasil.

Enfim, a ficha técnica de *Cuíca de Santo Amaro* revela a produção profissional urbana do cinema brasileiro contemporâneo, mas mantendo traços peculiares da produção artesanal e da política do mutirão da identidade popular à qual a narrativa se remete. A película de 2012, conta com 75 minutos de duração e teve como responsáveis diretos pela realização os seguintes nomes da arte baiana: direção geral de Joel de Almeida e Josias Pires; produção executiva de Adler Paz, Bau Carvalho e Lula Oliveira; direção de Arte de Ian Sampaio; montagem de Bau Carvalho; direção de produção de Luciana Freitas e Marise Berta; direção de fotografia de Paulo Hermida; direção musical de Tuzé de Abreu e som direto de Rodrigo Alzueta e Napoleão Cunha.

A nova aurora para o audiovisual brasileiro apresentada pelas Cartas de Tiradentes publicadas em 2011 e 2015 parece vislumbrar num horizonte muito diversificado, como fica evidente nestas três diferentes etapas de produções em torno do cinema nacional-popular contemporâneo; além disto, a aurora do cinema brasileiro ainda está no horizonte de imagens com muitas incertezas, pois depende da cultura econômica e política que muda suas perspectivas com muita rapidez, colocando em risco a realização seguinte de cada uma destas iniciativas populares para o audiovisual brasileiro.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANGACEIRO GATO - um rastro de ódio e de sangue (Filme-Doc-Ficção), direção João Sousa de Lima, realização NEC – Núcleo Experimental de Cinema, Paulo Afonso/Ba.



CUICA DE SANTO AMARO – o poeta mais temido da Bahia (Filme-Doc, 75 min), direção Joel de Almeida e Josias Pires, produção docdoma filmes.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MARSOLAIS, Gilles. **L'aventure du cinéma direct revisitée**. Universidade Laval/Quebec-Canadá, Col. Les 400 coups, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

PENSARFILMES, Ponto de Cultura, Pintadas/Ba -
<http://softwarelivre.org/pensarfilmes>

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

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.