

A revisão da produção curta-metragista nordestina dos anos 90 revela o impasse da representação vivido pelos realizadores diante das contradições entre tradição e modernidade. De forma semelhante, todo esforço crítico que se dá a partir da investigação de recorrências temáticas e retóricas converge para a questão da representabilidade – desafio comum.

Da Bahia, Ceará, Paraíba e Pernambuco, estados de maior produção na região, colaboram os críticos de cinema André Setaro, Firmino Holanda, João Batista de Brito e Kleber Mendonça. O *Dossiê Nordeste* espera ser uma contribuição inicial para uma necessária revisão na cinevideografia de curta-metragem, extensiva não apenas aos demais estados nordestinos, como a outras regiões brasileiras.

Paulo Alcoforado

A expressão curta-metragista baiana nos 90

O cinema curta-metragista baiano na década de 90 é bastante escasso se comparado às décadas precedentes. Com a crise da era Collor, o curta também sofreu as conseqüências da “desmontagem” collorida, ocasionando uma quase paralisia na sua produção. Se, por um lado, a crise determinou uma visível escassez na produção cinematográfica, por outro, o *boom* do vídeo fez eclodir quase meia centena de *videomakers*, os quais, reproduzindo em maior escala a febre do Super-8 nos anos 70, deram asas à imaginação no desenvolvimento da expressão imagética.

“Não fossem os concursos de roteiros do MinC e da Fundação Cultural, a Bahia não teria produção em 35mm”. O cineasta José Araripe Jr realizou os curtas *Mr. Abrakadabra* e *Rádio Gogó*. Último trabalho do ator Jofre Soares, o primeiro trata, com humor, no estilo de representação da estética da arte muda, a decadência de um mágico. O segundo, no entanto, sobre um narrador-torcedor de futebol, não se soluciona bem cinematograficamente. Agnaldo “Siri” Azevedo se despediu da vida com o filme *O Capeta Carybé*, não por acaso sua obra mais elaborada. O documentário constrói a personalidade do artista (Carybé) por meio das solicitações orais do texto que se bifurcam em detalhes de quadro, pessoas, ambientes. Fernando Beléns realizou três filmes: em *Heteros, a Comédia*, um grave e austero professor da Faculdade de Medicina, aos poucos, metamorfoseia-se numa “senhora”; com Umbelino Brasil realizou *A Mãe*, sobre D. Lúcia Rocha e sua luta para a preservação da memória do filho, uma viagem ao passado da mãe de Glauber Rocha que, na sua cidade natal, Vitória da Conquista (Bahia),



passando pelos velhos casarões, relembra a infância do cineasta; em fase de finalização, *Pixaim* se passa no Pelourinho nas décadas de 70 e 90, mostrando problemas raciais do ponto de vista de um salão de beleza que “espicha” cabelos. *Oriki*, de Jorge Alfredo e Moysés Augusto, é um documentário com certos vícios da estética videoclipe sobre Yemanjá, a rainha das águas.

A Fundação Cultural do Estado patrocinou em 1996 um concurso de roteiros do qual saíram vencedores *Agora é Cinzas*, de Sérgio Machado, *Diário de um Convento*, de Edyala Iglesias, e *O pai do Rock*, de José Araripe Jr. O primeiro aborda a decadência do carnaval tradicional através da figura de um rei momo que, durante tantos anos majestade, vê-se, de repente, marginalizado do trono. *O Diário do Convento* retorna no tempo, procurando ajustar ao barroquismo arquitetônico seus personagens intimistas. *O pai do Rock* é uma visão irônica da música axé tragada pelo marketing e pela voracidade comercial. Estes três curtas em 35mm formam um longa intitulado *Histórias da Bahia* (vale dizer que o último longa baiano data de 1980 – *Abrijo Nuclear*, de Roberto Pires).

A produção 16mm se restringiu à iniciativa “alienígena” alemã que, concretizada no longa intitulado *Os Sete Sacramentos de Canudos*, teve dois documentários, entre os sete episódios, realizados pelos baianos Póla Ribeiro e Joel de Almeida. A expressão cinematográfica desses filmes não foge à “escola” do documentário *made in Brasil*.

A carência de recursos para a produção em película levou muitos dos cineastas à produção em vídeo, entre os quais Edgard Navarro, que, deixando de lado muitos projetos engavetados (entre os quais o longa *O Homem que não Dormia*), realizou *Talento Demais*, uma panorâmica sobre o cinema baiano onde mistura o documento à representação ficcional sempre na chave irônica. *Talento Demais* confirma a regra da preocupação com a composição (tendência de seguir um roteiro) das produções em vídeo de reconhecidos realizadores em celulóide.

É indicativo que na expressão videográfica a maior característica esteja no estabelecimento de um discurso que se destina à eclosão inorgânica de significados dispersos. Na maioria dos vídeos apresentados em festivais, o que se observa é uma ausência completa da pré-visualização. A idéia, rascada, é colocada em imagens sem, contudo, uma preocupação “orgânica”. Os vídeos, “aprioristicamente”, são mal “pensados”. Eles se “presentificam” na realização, como se fossem poemas-processos. A expressão videográfica estabelece-se dentro de um prisma livre, iconoclasta, sem grillhões ou amarras anteriores. Faz-se uma piada, um discurso amoroso, uma imagem de choque, um ensaio poético, um grito quase parado no ar. Os conteúdos são mais adjetivos do que substantivos, reinando mais, nestes vídeos, a leveza e a superficialidade. A estrutura narrativa, quando existe, é totalmente desorganizada. Os videoastas

manipulam o tempo e o espaço sem nenhum constrangimento, sem nenhuma cerimônia, como se estivessem a utilizar ao pé da letra a *câmerastyle* preconizada por Alexandre Astruc. Esta desorganização libertária se, por um lado, é estimulante, por outro, porém, deixa ao realizador pouca responsabilidade para “formatar” o seu discurso imagético “dentro” de um fluxo mais uniforme e harmônico. Estaria nisso, nessa extrema liberdade de filmar, a diferença no *modus operandi* entre o cineasta do celulóide e o videoasta?

É necessário, ainda, notar que os filmes em celulóide e os vídeos dos anos 90 são destituídos de afinidades em relação a um projeto audiovisual baiano. As obras produzidas, desenraizadas de qualquer compromisso com uma linha de ação ou, mesmo, criação (como tiveram os curtas e longas do Século de Pérides da Bahia nos anos 50 e 60, quando da eclosão do chamado “Ciclo Bahiano de Cinema”). Não é que se queira exigir, aqui, um compromisso, mas, pelo menos uma identificação, uma identidade (veja-se as cinematografias iraniana, chinesa, entre outras, e até a americana dos *blockbusters*, que, identificada com os anseios e a ideologia do *establishment*, impõe o *american way of life*). Aliás, a narrativa audiovisual baiana reflete a ausência de rumo do cinema brasileiro atual, *on the road*, à procura de sua identidade.

No frígir dos ovos, no entanto, há, também, no curta-metragismo soteropolitano obras que se constituem em exceções, gotas d’água no oceano da mesmice: *Talento Demais*, de Edgard Navarro, e *O Capeta Carybé*, de Agnaldo “Siri” Azevedo. Ressalte-se também as experiências realizadas em fita magnética por Marcondes Dourado, cujo exercício videográfico é revelador de um domínio formal surpreendente, uma virtuosidade (666, um exemplo).

Seguindo a sina do documentário “chapado”, farquiniano, com a narração autoritária a reforçar desnecessariamente o que já estava sendo dito pelas imagens, o curtametragismo baiano não conseguiu ainda crescer cinematograficamente, limitando-se os cineastas à perpetuação do equívoco segundo o qual o conteúdo seria a “substância” da expressão, enquanto a narrativa (o modo pelo qual se articula o discurso cinematográfico na manipulação dos elementos lingüísticos determinantes) mais não seria do que a “forma” mediante a qual a substância seria esteticamente expressa.

O universo cultural baiano é pouco retratado nos curtas (sejam vídeos ou filmes). A oferta não corresponde à demanda. Faz-se filmes para festivais e, no caso do vídeo, para a satisfação de egos, ainda que a recepção deles seja intensa com o festival anual patrocinado pela Fundação.

André Setaro

crítico de cinema e professor
do Departamento de Comunicação
da Universidade Federal da Bahia