

A BAHIA E A MORTE DO CINEMA: A baianidade no documentário *O capeta*

Carybé

Edevard Pinto França Junior¹

Resumo: Este texto tem como objeto de estudo da baianidade no filme *O capeta Carybé*. Primeiramente, vamos realizar um panorama da produção documentária na Bahia, segundo os estudos de Osmundo Pinho e Agnes Mariano. Posteriormente, analisaremos as formas de disseminação da baianidade, como a música e a literatura, através de Jorge Amado e Dorival Caymmi. Nesta parte será analisado o livro homônimo de Amado e do próprio Carybé. Por fim, vamos examinar as representações da baianidade no documentário *O capeta Carybé*, produzido na década de 1990 pelo diretor Agnaldo Siri Azevedo. Este texto é parte dos estudos preliminares do projeto de mestrado, fruto das inquietações produzidas durante curso de especialização em Estudos Culturais, História e Linguagens.

Palavras chave: documentário, baianidade, Carybé.

O título deste trabalho refere-se às duas partes fundamentais para compreensão desta época. A primeira refere-se ao espaço geográfico criado através das diversas linguagens: a Bahia. Literatura, artes plásticas e audiovisual ajudam, cada um à sua maneira, a disseminar uma imagem de Bahia que foi difundida tanto entre os baianos quanto pelos não-baianos. A morte do cinema refere-se aos dizeres do crítico cinematográfico André Setaro, que aponta a década de 1990 como o final das inovações possíveis da linguagem cinematográfica² (SETARO, 2010). A “morte” aqui, não indica o fim da produção de filmes ou de quaisquer formas de produto audiovisual, mas refere-se ao fim de um processo, no caso, o processo de desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a partir da percepção de um sujeito que pertence ao campo cinematográfico baiano à época.

O cinema foi uma das muitas invenções que surgiram no século XIX. Sua configuração inicial estava limitada ao entretenimento através da curiosidade pela “reprodução da vida”. Foram com os norte-americanos, contudo, que o cinema ganhou fama mundial. Os filmes dos Estados Unidos espalharam-se pelo globo. A experiência do cinema na Bahia tem seu primeiro registro na exibição que Dionísio da Costa

promoveu no Theatro Polyteama em 1897, dois anos após as exibições em Paris pelos irmãos Lumière. Os filmes expostos provocam a curiosidade da platéia, que a partir de 1910 inicia-se no registro cinematográfico da realidade soteropolitana, cujos percussores foram Diomedes Gramacho, José Dias da Costa, Rubem Pinheiro Guimarães e Nicola Parente³.

Os primeiros filmes documentários produzidos no início do século XX são *Segunda-feira no Bomfim* e *Regatas da Bahia*, de Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, exibidos em 1910. Estes filmes são considerados também os percussores do cinema baiano. Seus realizadores continuaram com as filmagens de atualidades e cine-jornais. A produção, contudo, está perdida no fundo da Baía de todos os Santos, jogada por Gramacho em meados de 1920⁴.

Nas décadas posteriores, a produção cinematográfica na Bahia alterna momentos de ascensão e de declínio. Alexandre Robatto Filho marca a produção de documentários entre 1930 a 1950. Seus registros de eventos sociais e culturais fizeram com que deixasse Alagoinhas e fosse parar em Salvador. Infelizmente, grande parte de seus registros das tradições, festas populares e manifestações artísticas tiveram o mesmo destino das películas de Gramacho, sendo destruídas pelo próprio autor⁵ (HOLANDA, 2005: 128).

A partir de 1950, o cinema na Bahia tomou novos rumos, fruto da efervescência cultural da época, com o surgimento do Clube de Cinema da Bahia, sob a direção do jornalista Walter da Silveira. No contato com diferentes estilos cinematográficos, que se formou uma das gerações mais promissoras de críticos e cineastas, fundadores do movimento do Cinema Novo na década de 1960⁶. Dentre os documentaristas exibidos, o destaque vai para os filmes de Robert Flaherty, um dos precursores do cinema documentário no mundo⁷. Segundo Setaro,

são realizados pequenos documentários e filmes experimentais: *um crime na rua*, de Olney São Paulo, filmado em 1956, em Feira de Santana – história policial; *Um dia na rampa* (1956), de Luís Paulino dos Santos, que mostra um dia de trabalho a rampa do Mercado Modelo, em Salvador; *Igreja* (1959), de Sylvio Robatto; os curtas experimentais de Glauber Rocha, *O Pátio* e *A cruz na praça*, entre outros⁸.

Os primeiros longas de ficção são desta época. Por falta de distribuição e de lucros, contudo, não houve um prosseguimento deste surto de produção cinematográfica.

Glauber Rocha migra para o Rio de Janeiro, cujos recursos o ajudam a realizar *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963). É nesta película que Agnaldo Siri Azevedo, diretor do *O Capeta Carybé*, vai estreiar em produções cinematográficas e junto com Glauber, ainda vai envolver-se na produção de mais dois filmes: *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1970). Em 1969, Siri realiza seu primeiro documentário, *Dança negra*. Sua obra é toda marcada por realizações documentárias, sempre em curta metragem. “*Carybé*” será seu último curta.

As “Jornadas Baianas” de curta metragem aconteceram a partir da década de 1970 e com elas a produção volta-se para pequenos filmes em bitola super-8. A partir desse momento que são produzidos vários documentários em curta metragem, caracterizando um processo particular de produção cinematográfica na Bahia, mas não só exclusivamente baiano. Esta forma de se fazer filme, atendia aos escassos recursos financeiros que caracterizavam o cotidiano do campo cinematográfico fora do eixo cultural Rio de Janeiro - São Paulo. A produção destes curtas recebe a influência do movimento contracultural. Além disso, as Jornadas tinham um caráter de resistência e movimentavam o panorama cultural da cidade do Salvador durante o período da Ditadura (1964-1985)⁹.

Entre poucos lançamentos nas décadas seguintes, a produção de filmes na Bahia, assim como no Brasil¹⁰, vai diminuir drasticamente com o fim dos incentivos federais através de seus órgãos públicos dedicados à atividade cinematográfica: EMBRAFILME, CONCINE, FUNDAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO. Este “golpe de misericórdia”, aprovado pelo Governo Collor (1990-1992), só não impossibilitou a produção de filmes, devido a existência da Fundação Cultural da Bahia, que desde a década de 1970 é o braço do governo estadual na adoção de projetos culturais. Com a aprovação da Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993), o incentivo fiscal será o grande mecenas das produções cinematográficas em todo o Brasil. Contudo, “raros são os filmes que alcançam as fronteiras da distribuição comercial, chegando ao conhecimento de um público maior”¹¹.

Na Bahia, todos os filmes produzidos neste período receberam algum tipo de incentivo fiscal, inclusive *O Capeta Carybé*, que foi financiado com os recursos disponibilizados pelo Prêmio Resgate do Cinema Nacional, promovido pela Secretária para o Desenvolvimento do Audiovisual e também através dos incentivos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura nº 4.280/90¹².

É nesta época, década de 1990, que localizamos não apenas transformações de ordem política, mas também de ordem cultural, quando o desenvolvimento econômico brasileiro, influenciado pela globalização e pela circulação de capitais provenientes da abertura econômica neoliberal promovida pelos governos Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, promoveu uma rearticulação de estratégias de representação e consequentemente de identidade, percebidas pelos campos artísticos como uma quebra das tradições, logo como um esfacelamento das identidades. É este conflito entre o tradicional e o moderno que caracterizará a produção artística baiana na década de 1990. É neste contexto que surgem as discussões em torno da baianidade como forma legítima de representação.

A baianidade, como é conhecida a identidade cultural dos baianos, é um conjunto de regras, práticas, rituais, associados aos moradores da cidade do Salvador e do território circunvizinho, porém generalizados para todos os habitantes do estado da Bahia. Ela é disseminada, em forma de discurso, na fala de diversos agentes sociais. O discurso da baianidade é a síntese da ligação entre povo, tradição e cultura, sendo estes elementos ideologicamente construídos¹³.

Os baianos estavam imersos dentro deste jogo simbólico de (in)definições. Ao longo do século XX, a representação da Bahia e de sua gente permeou a música, a literatura, o cinema e a televisão. Jorge Amado, Dorival Caymmi, Carybé fazem parte dos artistas que se envolveram culturalmente com o povo e utilizaram o falar sobre o popular a matéria prima de suas produções artísticas. Este discurso foi utilizado como expressão máxima de um povo alegre, valente, trabalhador, místico, religioso, sensual.

Estas representações, entretanto, não foram criadas por esse mesmo povo. As afirmações de identidade baiana vieram sempre do olhar do outro, no caso, do olhar masculino, branco ou estrangeiro. Literatura, música, artes plásticas, filmes, entre outros acompanharam essa tendência e passaram a falar sobre o povo. Não se constituíram, contudo, como expressão de um povo. Neste caso, os artistas e intelectuais são interlocutores, mediadores, aqueles que foram até o “centro” e trouxeram de lá as histórias, imagens e melodias de um suposto povo. Este se constitui enquanto sujeito silenciado, algo que a historiografia recente pôde constatar. Os silêncios de mulheres, negros, pobres, operários, entre outros.

O território privilegiado da baianidade é a região conhecida como recôncavo baiano, tendo seu centro a cidade do Salvador¹⁴. Neste novo século, os estudos culturais

nos permitem ver que não existe na realidade social uma entidade monolítica chamada de baianidade. A melhor definição conceitual seria “baianidades”, uma pluralidade e diversidade de matrizes identitárias, que juntas compõem o imenso pudim fluído que são as identidades baianas¹⁵. Mas o que se discute aqui, e que é nosso objeto de pesquisa, é a representação desta identidade, que privilegia certos elementos em prol de outros. Pinho recomenda que:

A leitura crítica da produção literária de determinado autor pode ser feita de uma perspectiva que revele como este autor (...) “inscreve” uma determinada imagem do povo e do popular, reivindicada como autêntica mas, inversamente, confeccionada a partir de uma visão específica sobre o que é ou não é nacional e popular¹⁶.

Através de processos de criação de estereótipos, a figura do habitante da “Bahia” é configurada a partir das diferenças entre si e com outros grupos de outras regiões¹⁷.

Dentre diversas formas de disseminação, podemos identificar duas que tem maior relevo dentro da realidade baiana: as músicas de Dorival Caymmi e obras de Jorge Amado. Estas são, até hoje, fonte de referência para aquilo que é o baiano, não importa o local no território nacional onde se vá. Estas representações vêm sendo popularizadas desde meados da década de 1930. Em livro publicado em 1969, Jorge Amado expõe, através da fala de um personagem, os principais marcos do “folclore baiano”: “capoeira, candomblé, pesca de xaréu, samba de roda, afoxés, pastoris, a Procissão dos Navegantes, os presentes à Iemanjá, os abecês de Lucas da Feira, o capoeirista Besouro, o pintor Carybé, Nosso Senhor do Bomfim e a lavagem de sua igreja, a festa da Conceição da Praia e a de Santa Barbara”¹⁸. Toda a obra amadiana está ligada à proteção dos “valores populares” através da literatura. Procura manter viva as tradições e representar o povo como fonte legítima da identidade nacional, de forma geral, e baiana, de forma particular¹⁹.

Em menor grau, porém não menos importante, encontramos como forma disseminadora de baianidade as obras plásticas de Carybé. Nascido na Argentina, ele transformou-se em andarilho nas décadas de 1920 e 1930, onde conheceu vários países da América Latina, principalmente o México. Segundo Amado, foi a busca pelo bar “Lanterna dos Afogados”, em 1938, que motivou o andarilho latino a se estabelecer em Salvador em 1950²⁰. Nos anos seguintes, suas telas foram povoadas pelos autênticos

“tipos baianos”, marcas da originalidade de um povo, que só se encontra na Bahia. Esta história narrada durante a exibição do documentário chama a atenção para dois fatores que são recorrentes nos estudos sobre a identidade baiana: 1) a presença de Jorge Amado, o narrador “oficial” da Bahia e de sua cultura; e, 2) o povo como o portador e guardião da baianidade, tendo os artistas e intelectuais seus admiradores e mediadores.

O Capeta Carybé (Agnaldo Siri Azevedo, 1997) dialogará com os aspectos citados anteriormente, quando resgatar, cinematograficamente, estas imagens e estes discursos. Dentro do contexto de sucateamento do cinema nacional, da globalização do mercado cultural e das redefinições identitárias, o documentário enfatizará estes elementos, e torna-se um documento privilegiado de análise das representações de uma época onde vários setores da sociedade se (re)definiam. Segundo a sinopse: “O filme revela a enorme integração da vida e da obra de Carybé com a cidade de Salvador e o que a Bahia tem em sua *essência*, bem registrados em seus quadros e murais. A trajetória e a vida do artista plástico desde que se fixou na capital baiana em 1938, a partir do texto homônimo de Jorge Amado.”

Em sua versão fílmica, Carybé é o mediador entre os baianos, que precisam conhecer e valorizar sua cultura, e os não-baianos, que deveriam conhecer a cultura baiana pelo sua singularidade. Ele é mostrado como uma pessoa que em contato com os elementos populares, trouxe a essência da baianidade para o mundo. Suas pinturas e esculturas são vistas nas cenas do filme, em contraposição às imagens correntes da cidade do Salvador. Este diálogo de imagens também é feito através da narração em off, onde dois personagens, Jorge Amado e o próprio Carybé, contam experiências passadas, sempre relacionando o autor à Bahia. Este “discurso de deus” atribui às imagens sentido preciso, diminuindo uma das principais características da imagem que é seu caráter polissêmico.

A adaptação feita pelo roteiro transforma o documentário *O capeta Carybé* em uma obra completamente diferente de sua irmã em prosa. Interessante destacar, que em nenhum momento foi dito que outros textos, para além do livro de Jorge Amado, foram utilizados na composição do roteiro. Isso pode indicar a tentativa de manter o espectador crédulo na veracidade das informações transmitidas. As passagens literárias do roubo de imagens sacras²¹ e das andanças pelo México²² não foram incluídas por mostrar o artista como um criminoso.

A imagem que o filme transmite é de um Carybé dialogando com os vários

espaços da cidade, pintando “naturalmente” pessoas e situações, suas obras representando a harmonia do cotidiano fruto dos conflitos pretéritos que foram superados pelo processo da miscigenação.

Existem no documentário duas partes que dialogam: o texto de Jorge Amado e o texto de Carybé. O livro homônimo foi publicado no final da década de 1980, a partir da proposta da editora Berlendis & Vertecchia²³. Amado escreveu a biografia como sugestão de divulgação para jovens da arte de Carybé. Em linguagem coloquial, o autor expõe parte de sua vida com o artista plástico, enfatizando a relação deles com a cidade do Salvador. Esta integração do artista à cidade é percebida através de suas pinturas (principalmente) e suas esculturas. O conteúdo das obras está relacionado ao cotidiano urbano, ao fazer diário das pessoas trabalhadoras, às manifestações culturais afro-baianas, manifestações religiosas e às leituras do artista à história baiana e brasileira. Outra parte do “texto de Jorge Amado” encontra-se no prefácio à obra de Carybé *As sete portas da Bahia*. Neste texto, editado em 1976, o autor expõe sua preocupação com a “especulação imobiliária” e a destruição da “verdadeira Bahia”²⁴. Carybé seria aquele artista que preservou a cultura popular baiana em suas obras, assim como o fez o próprio Amado.

O documentário construído por Agnaldo Siri Azevedo defende a ideia de que as transformações ocorridas na cidade do Salvador estão descaracterizando a “tradição”. Carybé e suas obras fazem parte desta tradição inventada que é a baianidade. Ao fazer uma homenagem à Carybé, Siri esta reacendendo o tradicional frente ao advento da modernidade. Esta é considerada perversa, desarticuladora, homogeneizadora, o inimigo. A cultura popular, neste contexto, será progressivamente destruída em prol da cultura de massas. O acarajé passa a dar lugar ao *Big Mac*. A água de coco refresca menos que a *coca cola*. É importante destacar que Siri está ligado ao grupo de intelectuais que durante a década de 1970 defendia a ideologia nacional-popular. Podemos concluir que na década de 1990, esta ideologia não vai mais encontrar base social de sustentação, frente às novas demandas que estavam surgindo.

As imagens que o documentário associa à narração reconstróem esta Bahia de praia e mar, pescadores, capoeiristas, trabalhadores das feiras. Mostra os bairros mais “baianos” (São Joaquim, Comércio, Pelourinho, Barra, Rio Vermelho) e os menos baianos (Graça, Costa Azul). A lagoa do Abaeté é lembrada como um local cuja especulação imobiliária está destruindo a região. Esta destruição é encarada pelo

documentário como uma destruição simbólica.

O capeta Carybé é um documentário denuncia. É uma atitude política de um intelectual que frente à modernidade e à ascensão de novos grupos pouco pode fazer. O tom pessimista permeia as imagens finais, cujos prédios simbolizam o fim trágico da Bahia construída e reconstruída através das obras de Carybé e das obras de Jorge Amado.

¹ Especialista em Estudos Culturais, História e Linguagens/Unijorge. Professor da Faculdade Nossa Senhora de Lourdes. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Estudos para a Diversidade – GRUPED. edevardjunior@gmail.com

² SETARO, André. Ainda há espaço para a invenção?. In: *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. v.3. Salvador: EDUFBA: Azogue Editorial, 2010. p. 13-16.

³ HOLANDA, Karla. *Documentário Nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)*. 2005. 198 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. p. 127.

⁴ Idem. *Ibidem*.

⁵ Segundo Setaro (2004), Alguns filme restaurados de Robato Filho encontram-se na Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia (DIMAS).

⁶ SETARO, André. Cinema Baiano. In: RAMOS, **Fernão**; MIRANDA, Luis Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2004. p. 135-136.

⁷ HOLANDA, Karla. *Ibidem*. p. 128.

⁸ HOLANDA, Karla apud SETARO, André. *Ibidem*. p. 129.

⁹ MELO, Izabel de Fátima Cruz. Pulsa o centro num suposto vazio. In: *Cinema é mais do que filme: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia*. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. p.84-104.

¹⁰ Para um maior aprofundamento acerca da produção de filmes no Brasil, ver JOHNSON, Randal. The Brazilian Retomada and Global Hollywood. In: *History and Society: Argentinean and Brazilian Cinema since the 1980s*. Ed. Gastón Lillo and Walter Moser. Ottawa: Legas Publishing, 2007, p. 87-100; NAGIB, Lucia. O cinema da retonama: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: ed. 34, 2002.

¹¹ HOLANDA, Karla. *Ibidem*. p. 13.

¹² De acordo com os créditos iniciais do documentário.

¹³ PINHO, Osmundo S. de Araújo. A Bahia no fundamental: uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Rev. bras. Ciên. Soc.*, São Paulo, v. 13, n. 36, fev. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=0102690919980001&script=sci_issuetoc>. Acesso em: 12 abr. 2012. O mesmo debate é aprofundado em MARIANO, Agnes. *A invenção da Baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

¹⁴ MARIANO, Agnes. *Ibidem*. p. 28.

¹⁵ HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 47-65. Esta ideia é melhor trabalhada em FRANÇA JUNIOR, E.P. Acarajé com Película: A representação da identidade baiana no filme *Cidade Baixa*. In: Cd/ Anais Do II Encontro Baiano de Estudos em Cultura, Feira de Santana, 2009.

¹⁶ PINHO, Osmundo. *Ibidem*.

¹⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Territórios da Revolta. In: *A invenção do nordeste e outras artes*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011. p.238-256.

¹⁸ AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 156. Pinho nos indica que estes elementos estavam presentes em guias dedicados a explicar a baianidade. Segundo o autor, estes guias e as obras de Jorge Amado vão formar o conjunto imagético do que posteriormente será conhecido como A ideia de Bahia ou baianidade.

¹⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Ibidem.

²⁰ AMADO, Jorge. **O capeta Carybé**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006. p. 12.

²¹ Idem. Ibidem. p. 39-40.

²² Idem. Ibidem. p. 15-18.

²³ A editora lançou a primeira edição do livro “O capeta Carybé” no ano de 1986, como uma proposta de arte educação. Para maiores informações, ver a apresentação da obra.

²⁴ AMADO, Jorge. Obá Onã Xocun e a memória da Bahia (prefácio). In: *Carybé* (1976).