Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais
Escola de Comunicações e Artes (ECA)
Universidade de São Paulo (USP)

Claudio Gonçalves da Costa Leal

O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha

São Paulo, 2018

Claudio Gonçalves da Costa Leal

O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha

São Paulo, 2018

Orientador: Mateus Araújo Silva

Resumo

Este trabalho propõe uma revisão do diálogo entre o crítico Walter da Silveira, fundador do Clube de Cinema da Bahia, e o cineasta Glauber Rocha, nos anos 50 e 60 em Salvador (BA). Silveira era apontado pelo discípulo como um dos três teóricos decisivos para o Cinema Novo, ao lado de Alex Viany e Paulo Emílio Sales Gomes. Os impactos da formação cinéfila são sentidos na maturação teórica do cineasta. A pesquisa repassa a importância teórica de Walter da Silveira na história do movimento do Cinema Novo no Brasil.

Abstract

This masters' thesis aims to explore the dialogue between Glauber Rocha and the film critic Walter da Silveira, founder of the film society Cineclube da Bahia, in Salvador, Bahia, during the fifties and sixties. Silveira was appointed by his pupil Rocha as one of the three decisive theorists for the Cinema Novo, alongside Alex Viany and Paulo Emílio Sales Gomes. The impact of Rocha's cinephile formation is felt in his theoretical maturation as a filmmaker. This research intends to investigate and highlight the theoretical importance of Walter da Silveira in the history of the Cinema Novo movement in Brazil.

Nome: LEAL, Claudio Gonçalves da Costa.

Título: O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha.

Dissertação apresentada ao programa de
pós-graduação em Meios e Processos
Audiovisuais (História, Teoria e Crítica)
da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para os meus pais e irmãos

Para

Antonio Guerra Lima, Caetano Veloso, Diego Damasceno, Eduardo Sá, Emanuel Araujo, Jorge Salomão, José Walter Lima, Júlio Gomes, Lucas Fróes, Lucila Pato, Luiz Nogueira, Marlon Marcos, Marsílea Gombata, Maurício Pato, Maycon Lima, Nando Barros, Olívia Soares, Paquito, Paula Lavigne, Rafael Alvim, Renato Braz, Rodrigo Sombra e Regina Boni.

– tropa de baianos e transbaianos.

À memória de

André Setaro, Luiz Carlos Maciel e Roberto Albergaria.

Agradecimentos

Com o professor e orientador Mateus Araújo Silva, construí um diálogo essencial para debater dúvidas, obscuridades e, talvez, devaneios glauberianos. Sempre com a pesquisa histórica integrada à análise estética, Mateus foi o melhor dos interlocutores.

Agradeço à minha mãe, Esther, e aos meus irmãos Luisinho e Patrícia, pelo amor e companheirismo.

Meus amigos Rodrigo Sombra e Diego Damasceno, companheiros nos estudos de cinema, compartilharam comigo livros e filmes. Além disso, Rodrigo foi o primeiro leitor e revisor destas páginas – e incentivador platonista.

Pelo apoio ao longo da pesquisa, sou grato aos amigos Emanuel Araújo, Luiz Nogueira, Marsílea Gombata e Regina Boni.

Com Antonio Guerra Lima, esclareci inúmeras passagens da vida baiana nos anos 50 e 60. Sou devedor de *recuerdos* dos membros das Jogralescas e da Geração Mapa: Ângelo Roberto, Calasans Neto, Fernando da Rocha Peres, Fernando Rocha, Florisvaldo Mattos, Fred de Souza Castro, João Carlos Teixeira Gomes e Raquel Pedreira. A João Ubaldo Ribeiro, “agregado” do grupo Mapa.

A Caetano Veloso, a memória cinéfila mais exata.

O ensaísta Luiz Carlos Maciel (1938-2017), protagonista do curta desaparecido *A cruz na praça*, equilibrava paixão e tranquilidade analítica ao revisitar o amigo Glauber. Mas sou-lhe grato pela profunda amizade ao longo do primeiro ano desta pesquisa.

Meu pai (*in memoriam*) me presenteou certo dia com “Fronteiras do Cinema”, de Walter da Silveira, e “Cartas ao mundo”, de Glauber Rocha. Por muitos anos, me ensinou a amar os velhos cinemas das ruas de Salvador.

Do crítico André Setaro (1950-2014) recebi inesquecíveis lições sobre a história do cinema baiano. Nas salas e nos bares de Salvador, Setaro me introduziu ao ensaísmo de Walter da Silveira. Sua figura me acompanhou por todo o processo de escrita.

Kátia da Silveira, filha de Walter, me ofereceu acesso total aos arquivos do pai desde que a entrevistei pela primeira vez, em junho de 2003, para uma reportagem em defesa da publicação das obras completas do crítico, *O eterno e o efêmero*, cujos originais estavam perdidos na Secretaria de Cultura da Bahia e seriam enfim publicados em 2006.

A Ernesto Marques e Luis Guilherme Tavares, da ABI (Associação Bahiana de Imprensa), instituição que acolheu e preserva o arquivo de Walter da Silveira de forma exemplar.

Aos funcionários do setor de periódicos da Biblioteca Pública da Bahia, nos Barris.

Não cursaria o mestrado sem o estímulo reincidente do meu amigo Roberto Albergaria (1951-2015), antropólogo e ex-guerrilheiro do PCBR. Era um comunista convertido ao anarquismo pelo filme “Allonsanfân” (1974), dos irmãos italianos Paolo e Vittorio Taviani, visto numa tarde do exílio parisiense. Albergaria foi o mais rebelde dos meus mestres.

Às colegas Livia Lima, Maria Chiaretti e Nikola Matevski, pela amizade nascida na ECA.

Agradeço aos membros da banca de qualificação, os professores Arthur Autran e Eduardo Morettin, pelas críticas iniciais a esta dissertação e pelas sugestões de rumos narrativos.

Aos amigos André Uzêda, Cláudio Pereira, Cleidiana Ramos, Dandara Ferreira, Filippo Cecilio, Flávio Costa, Guilherme Tauil, Humberto Werneck, Igor de Albuquerque, Jorge Tel es, Josélia Aguiar, José Walter Lima, Lília de Souza, Lucas Ferraz, Maria Manuela Barros, Miúcha, Olívia Soares, Paquito, Rafael Alvim, Thais Bilenky, Urânia Tourinho Peres, Vitor Pamplona e Wagner Telles, presentes ao longo do meu mestrado.

Sumário

Introdução.....	4
1 – Revisão de Walter da Silveira	15
1.1 – Vertentes críticas	19
1.2 – Clube de Cinema: revelações do real ,.....	25
1.3 – A solidão do cinema brasileiro	34
1.4 – Atraso e autenticidade	40
2 – Visão de Glauber Rocha, crítico e espectador	53
2.1 – Os anos cinéfilos	54
2.2 – O assalto à imprensa	69
2.3 – Glauber anticolonial	79
2.4 – Gênese de “Revisão Crítica”	90
3 – O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha (1954-1963)	96
3.1 – O método crítico: o conteudismo de Walter e o formalismo de Glauber.....	102
3.2 – “Decadência” do cinema e transição	108
3.3 – Da cinefilia à política do autor	112
3.4 - “Revisão crítica”: silêncio e identificação	122
4 – Epílogo (1964-1970) e conclusões	127
Bibliografia	136
Lista de entrevistados	141
Caderno de imagens	143

Introdução

Em 6 de novembro de 1970, um telefonema de Glauber Rocha alcançou o editor-chefe do “Jornal da Bahia”, João Carlos Teixeira Gomes, o *Joca*, seu amigo à frente da redação que ele ajudara a criar em 1958. Walter da Silveira morrera na véspera. Ao lado de Glauber, Roberto Pires, um dos diretores pioneiros do cinema baiano, acompanhou a mensagem de pêsames transmitida do Rio de Janeiro: “Sem Walter, o cinema brasileiro não seria a realidade que hoje é. Sua contribuição foi decisiva em todos os setores, pois sempre voltou suas atividades como crítico para a defesa intransigente dos interesses do cinema nacional, cujos caminhos orientou não só através dos seus livros e artigos como da sua participação em congressos e festivais”.¹

Glauber fez um depoimento totalizante da personalidade crítica de Walter da Silveira, diluída mais tarde na figura histórica de “animador cultural”, restrito ao fenômeno do cineclubismo dos anos 50 e 60. Se em parte a sua liderança no Clube de Cinema da Bahia o situa nesse nicho, a sua adesão ao cinema brasileiro em 1943 se desdobrou por caminhos mais complexos do que a apresentação de clássicos às plateias do Liceu e Guarani, exigindo um retorno ao seu pensamento com a abrangência de Glauber em 1970: livros/ artigos/ congressos/ festivais – e, por certo, cineclube. Soou-me natural que a revisão crítica de Walter envolvesse Glauber como insubmisso companheiro de viagem. O mais próximo discípulo viu nele “um amigo e um orientador”, com o qual, em momentos revezados, se aliou e colidiu, identificando no mestre os impulsos de um segundo pai. Rigoroso pai, incapaz de perdoar o surrealismo tardio do curta *Pátio*, obra ainda assim a ele dedicada. Os dois encarnam um tempo histórico propício à integração de pensamento e criação artística, faces mediadas pelo jornalismo cultural.

A crítica de Walter da Silveira mergulhou em quatro décadas de obscuridade na sequência de sua morte. Disperso em jornais ou reunido em duas velhas compilações, uma de textos sobre Charles Chaplin e outra dedicada ao cinema estrangeiro, seu ensaísmo rompeu o ciclo de desmemória com o lançamento das obras completas “O eterno e o efêmero”, coletânea póstuma idealizada por José Walter Lima, chefe da Diretoria da Imagem e Som (Dimas) da Bahia entre 1991 e 1999, pesquisada por uma equipe coordenada por Kátia da Silveira, filha de Walter, e entregue à organização de José

1 “Glauber exalta”, coluna Alça de Mira, *Jornal da Bahia*, 7/11/1970.

Umberto Dias. Lançado em quatro volumes em 2006, “O eterno e o efêmero” passara oito anos esquecido num almoxarifado da Secretaria da Cultura da Bahia, sendo retirado do limbo depois de uma denúncia publicada por este autor no jornal “Província da Bahia”.² A concepção original de Lima, defensor de volumes restritos aos ensaios de cinema, fora abandonada: poemas, discursos, cartas, artigos políticos e jurídicos entraram na versão caótica deixada por José Umberto, levada à gráfica sem índice onomástico nem sumário detalhado. O nome de Lima foi excluído da ficha técnica.³ A publicação da totalidade dos textos pouco alterou o número de estudos sobre suas reflexões historiográficas, persistindo o encontro de indiferença e desconhecimento em volta de sua intervenção nos anos 50 e 60, sem dúvida relevante para interpretar os primórdios do Cinema Novo ou, no mínimo, as suas ondas agitadas na Bahia. A atuação intelectual de Walter atravessa o cineclubismo do pós-guerra, a ascensão dos cadernos culturais da imprensa, os congressos de críticos e os festivais de cinema, segmentos decisivos para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil.

Na trinca de críticos cruciais para o grupo do Cinema Novo, segundo a opinião de Glauber, Walter da Silveira tem a biografia menos estudada, ainda que seja assiduamente citado no corpo de teses ou em sínteses biográficas de rodapé. Os outros dois membros da trinca glauberiana, o carioca Alex Viany e o paulista Paulo Emílio Sales Gomes, ganharam um número superior de intérpretes e fortunas críticas. Expandido de 1954 até 1970, o diálogo de Glauber e Walter se integra à *pré-história* e à própria história cinemanovista por excelência, projetando-se para além da província em suas consequências estéticas e políticas. Sales Gomes percebeu de imediato essa “dialética harmoniosa e vivificante” em 1962: “Quando um brasileiro do Sul procura refletir os acontecimentos baianos em matéria de cinema dois nomes emergem espontaneamente: Walter da Silveira e Glauber Rocha”.⁴ O crítico paulista manteve o interesse pela personalidade de Walter num perfil vibrante de janeiro de 1968, destacando a sua liderança no júri do Festival de Brasília:

Esse advogado e crítico cinematográfico de Salvador é uma figura nacional do cinema, foi em Brasília o seu melhor intérprete. Participando do júri, redigindo notável documento sobre a censura, comboiando a atriz Leila Diniz ao Supremo Tribunal Federal,

2 Claudio Leal, “Cultura desmemoriada”, *Província da Bahia*, 19/07/2003. A reportagem denunciou o esquecimento do projeto e o sumiço dos originais, baseando-se em entrevistas com o organizador, José Umberto Dias, a filha de Walter, Kátia da Silveira, e do crítico André Setaro.

3 Depoimento de José Walter Lima em 11/05/2018: “A ideia era fazer uma edição somente com as críticas cinematográficas. José Umberto Dias, nessa época, era o Coordenador de Memória e Pesquisa da Dimas. Ele achava que tinha que entrar toda produção literária. Mas eu disse que não, porque era um Departamento que cuidava do audiovisual, portanto teria que ser um livro só de cinema. A ideia inicial foi minha. Trabalhamos mais de dois anos na organização e nas pesquisas (...) Anos depois o livro foi publicado, completamente diferente do que eu tinha concebido”.

4 Sales Gomes, P.E. **Uma situação colonial?**, 2016, p.255.

discursando nas solenidades, chamando às falas figuras burocráticas ou modestos cabos de polícia, tentando esclarecer o despreparado presidente da República – “meus assessores só me trazem filmes estrangeiros ao Alvorada” –, Walter da Silveira foi a personalidade-chave do III Festival.⁵

O capítulo dedicado a Walter da Silveira acompanha o seu trajeto e enquadra as suas formulações teóricas para o cinema brasileiro, reconstruídas a partir de ensaios historiográficos ou textos de intervenção em jornais e congressos dos anos 50 e 60. Ele reconheceu nos franceses Georges Sadoul e André Bazin os seus modelos críticos. A ausência de um livro sobre o cinema nacional, como chegou a anunciar na coletânea voltada para os filmes estrangeiros, “Fronteiras do cinema” (1966), não inviabiliza o ordenamento das teses sublinhadas e reiteradas em três décadas de atividades na imprensa. A influência do Partido Comunista Brasileiro (PCB) se desidrata à medida que Walter revê a militância política sectária e livra-se dos jargões marxistas, sem afastar-se da esquerda socialista, antes do colapso de 1964. A revisão de seu ensaísmo implica em mover-se pelo vasto painel da crítica brasileira, no instante em que se postulava uma tradição para o cinema nacional, mirando a sua autonomia estética e econômica. Dentre os críticos centrais das décadas de 1950 e 1960, aí incluídos Alex Viany e Sales Gomes, Walter da Silveira continua sendo o mais obscuro, o menos estudado, a despeito de seus méritos. A maioria dos textos publicados sobre a obra de Walter se concentra no lançamento de “Fronteiras do cinema” e nos dias imediatamente anteriores e posteriores à sua morte, quando merece palavras de Glauber, Alex Viany e Clarival do Prado Valladares, entre outros. Em espaços modestos na imprensa, o crítico André Setaro, em 1986, e Gilberto Felisberto Vasconcellos, em 2013, publicaram isolados balanços de seu legado.⁶

Walter surge pálido e diluído nos textos e livros dedicados ao que se chama de ciclo vanguardista da cidade do Salvador dos anos Juscelino Kubitschek e João Goulart. É mais exato atribuir à maioria dessas expressões artísticas um desejo de *aggiornamento*, nem sempre de corte radical ou justificador da etiqueta da vanguarda. Personalidade observada com frequência em panorâmica, no contexto da modernização deslanchada no reitorado de Edgard Santos, na Universidade da Bahia, Walter exige um olhar concentrado em sua liderança crítica exercida fora do espaço acadêmico, precedendo em meia década as demais erupções modernas no teatro, na música e na dança. Por atalhos, chega-se a destacar Lina Bo Bardi ou Martim Gonçalves na formação do jovem Glauber,

5 Sales Gomes, P.E. op.cit, 2016, p.327. “Brasília: O Diabo solto no cinema”, *Realidade*, janeiro de 1968. Em 30 de novembro de 1967, o ditador Costa e Silva recebeu 50 artistas e diretores de cinema para discutir a censura aos filmes nacionais. Walter da Silveira foi o porta-voz do grupo. “Costa e Silva recebe cineastas no Alvorada”, *Jornal do Brasil*, 1/12/1967.

6 André Setaro, “Cidadão Walter”, *A Tarde*, 21/01/1986. Gilberto Felisberto Vasconcellos, “Walter da Silveira”, *Caros Amigos*, n. 194, junho de 2013.

esquecendo-se o diálogo do cineasta com Walter, seu primeiro mestre de cinema, meticoloso nos elogios e nas reprimendas públicas e privadas. A missão cinéfila do crítico produziu consequências objetivas no ciclo de filmes baianos, contribuiu para a maturidade teórica de Glauber, ajudou a difundir o cinema moderno europeu no Nordeste e prestou contribuições historiográficas, sem contar os estilhaços de seus esforços na edificação geral do programa estético de Caetano Veloso, acercado de alusões cinematográficas no tropicalismo. Essa projeção múltipla deveria situar Walter entre os principais agitadores modernizantes da época: Martim Gonçalves (1919-1973), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Lina Bo Bardi (1914-1992), Ernst Widmer (1927-1990), Walter Smetak (1913-1984) e Yanka Rudzka (1916-2008). Os antropólogos Antonio Risério e Roberto Pinho apresentaram razões para incluir nesse grupo o nome do filósofo português e refugiado político Agostinho da Silva (1906-1994), pensador do mundo lusófono e criador do Centro de Estudos Afro-Orientais, além de atualizador e disseminador de visões sebastianistas. Reposicionar Walter da Silveira nesse quadro modernizador está entre os objetivos deste trabalho. Acrescente-se que o Clube de Cinema atuou com diminuto apoio do Estado e à margem da universidade, o que produziu crises passageiras na programação, mas conferiu um caráter independente aos desígnios de Walter, submetido aos proventos da advocacia trabalhista e do colunismo mal pago em jornais. Os trabalhos de Martim e Walter ecoaram no teatro e no cinema de uma parcela da contracultura.

Fundado em maio de 1950 por Walter da Silveira e pelo juiz do trabalho Carlos Coqueijo Costa, o Clube de Cinema da Bahia se inspirou no modelo do cineclubismo francês do pós-guerra e dos seus precursores no Brasil, a começar pelo Chaplin Club, no Rio, além de outros similares em São Paulo, Porto Alegre e Fortaleza. Walter não se fascinou pela experiência do Chaplin Club, cujos associados limitavam-se a ver os filmes em salas comerciais: “nunca exerceu o papel de revelador ou de revisor que deve caracterizar um clube de cinema”; “clube de cinema jamais será aquele que não projete filme nem o que não o discuta: faz-se necessário unir a teoria à prática”.⁷ Walter valorizava “a tarefa de localizar a origem e a evolução do cinema, suas fontes e etapas, disciplinando a consciência do espectador para a compreensão do presente pelo passado (...) Entre a função do museu e a captação da modernidade é que está a coerência. Tanto Murnau como Alain Resnais são cinema”⁸. O cineclubismo impulsionou o gosto cinéfilo numa cidade em que predominavam as divulgações comerciais de produtores, distribuidores e exibidores – uma etapa essencial para a germinação de novos cineastas e críticos.

7 Silveira, W. **O eterno e o efêmero**, 2006, v. 3, p. 110.

8 Ibid., **O eterno e o efêmero**, 2006, v. 3, p. 111.

Há uma tradição respeitável de intérpretes do ciclo baiano de cinema (1959-1964), aberta em 1976 pelo ensaio “Panorama do Cinema Baiano”, de André Setaro, crítico titular da “Tribuna da Bahia”, professor da Faculdade de Comunicação (UFBA) e aluno de Walter da Silveira numa fase posterior a 1968. Setaro empreende uma abordagem filmográfica, valendo-se de informações extraídas de conversas e entrevistas com Alexandre Robatto Filho, Rex Schindler, Roberto Pires, Oscar Santana, Braga Neto, Milton Gaúcho, Olney São Paulo, Walter Webb e Orlando Senna, embora não detalhe todas as fontes de pesquisa.⁹ Era um extraordinário depositário de histórias dessas aventuras filmicas, muitas delas contadas em artigos jornalísticos. O ciclo enfeixa os longas *Redenção* (1959), *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962), de Roberto Pires, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, *Sol sobre a lama*, de Alex Viany, *O caipora* (1963), de Oscar Santana, e *O grito da terra* (1964), de Olney São Paulo. Os curtas *Pátio* e *A cruz na praça* (1959), de Glauber, *Um dia na rampa*, de Luiz Paulino dos Santos, e *Moleques de rua* (1962), de Álvaro Guimarães, se integram a essa febre enriquecida por produções forasteiras: *Bahia de todos os santos* (1960), de Trigueirinho Neto, *Mandacaru vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos, *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, e *O santo módico* (1964), de Robert Mazoyer. Num clima de ressaca pós-golpe, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representou um êxito de Glauber e de sua geração, em 1964.

Os livros “Imagens de um tempo em movimento – Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)” e “A Nova Onda Baiana – Cinema na Bahia 1958/1962”, publicados respectivamente em 1999 e 2003 pela historiadora Maria do Socorro Silva Carvalho, constituem o mais abrangente levantamento da paisagem cultural em que rebentou o surto cinematográfico baiano, com metodologia e larga pesquisa em publicações de época. Maria do Socorro construiu, nas duas obras, uma história cultural equilibrada das linguagens envolvidas no ideário moderno de Salvador, num roteiro estendido do reitorado de Edgard Santos aos agentes de iniciativas cinematográficas fora da universidade, sem esquecer-se das responsabilidades do cineclubismo.

“Avant-garde na Bahia” (1995), do antropólogo Antonio Risério, navega na mais prazerosa tradição do ensaio e repassa a efervescência cultural baiana com ênfase nas agitações criadoras de Lina Bo Bardi, Widmer, Koellreutter, Yanka Rudzka e Agostinho da Silva, assumindo a perspectiva crítica desse núcleo apontado como vanguardista, do qual exclui Martim Gonçalves, uma figura porém incontornável para o desenvolvimento da concepção cênica dos filmes de Glauber Rocha e para o estilo interpretativo de atores como Geraldo Del Rey, Othon Bastos, Jurema Penna e Helena Ignez, todos em contato desde cedo com linguagens experimentais na Escola de Teatro. No prefácio de

⁹ O autor acompanhou o processo da segunda edição de “Panorama do Cinema Baiano”, de André Setaro.

“Avant-garde na Bahia”, em discordância com o autor, Caetano Veloso faz reparos à diminuição do papel de Martim e destaca o teatrólogo na integração de Maria Bethânia e dele próprio ao curso dos movimentos culturais.

O ensaio de Risério fortalece a presença mitológica da Bahia dos anos JK e João Goulart e estabelece elos entre a maré alta vanguardista e a formulação do Cinema Novo e do Tropicalismo. “De um lado, Koellreutter e companheiros no Seminário de Música. De outro, Lina Bo Bardi. Aqui e ali, o encontro com Martim Gonçalves. Mas há que distinguir: enquanto Lina Bo e Koellreutter eram essencialmente *avant-garde*, Gonçalves se movia em espaço mais eclético e até mesmo algo complacente. É certo que fez, com uma belíssima arquitetura cênica de Lina, a montagem da *Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht. (...) Martim encenava, em verdade, peças consagradas”, afirma o antropólogo. “Impressões modernas – Teatro e jornalismo na Bahia” (2009), da atriz e jornalista Jussilene Santana, trouxe o necessário equilíbrio aos estudos sobre as ideias modernas na Bahia, reintegrando o trabalho de Martim (alvo de restrições, mas ainda assim medular) ao epicentro dos acontecimentos estéticos.

Mesmo interessado pela ascendência geracional de Glauber, Risério não mergulha no cenário cinematográfico e prefere dar relevo à música, à arquitetura e parcialmente às artes plásticas da época, além de fazer releituras da poesia concreta do crítico Clarival do Prado Valladares e do pensamento utópico do mestre português Agostinho da Silva, refugiado da ditadura de Salazar. O antropólogo tem clareza quanto ao leque de criadores dominantes: “Podemos nos referir a ele [*Martim Gonçalves*] nos termos mais genéricos da modernidade, mas dificilmente no espaço específico da *avant-garde*. Vanguarda = Koellreutter, Lina, Diógenes Rebouças, Clarival Valladares, o jovem Glauber. No eixo Universidade-Museu, o arquiteto-*designer* Lina e o maestro-compositor Koellreutter. Fora dessa área oficial, a rede se ampliava do ‘cineclubismo’ ao ateliê de Mário Cravo (...), para chegar à imprensa, onde Lina, Koellreutter, Glauber, Luiz Carlos Maciel, Vivaldo da Costa Lima, Carlos Nelson Coutinho e outros espalhavam brasas”.¹⁰ Os nomes citados para ilustrar a defesa de ideias transformadoras na imprensa, à exceção de Glauber e Maciel, são de colaboradores pontuais, nem de longe tão frequentes quanto Walter da Silveira, Clarival Valladares e Paulo Gil Soares. Com reverberações concretas e extensas, o cineclubismo não merece ser fixado numa área lateral ou complementar. O Clube de Cinema foi um espaço irradiador e aglutinador que, durante quase uma década, somou-se à argamassa da Escola de Teatro, dos suplementos culturais e do Museu de Arte Moderna – neste último, aliás, realizou sessões em 1961.

10 Risério, A. *Avant-garde na Bahia*, 1995, p. 23-24.

O fascínio de Lina pela arte popular, com precedentes baianos na obra de Mário Cravo Júnior e no jornalismo e colecionismo de Odorico Tavares, expandiu-se numa museologia e expografia originais e dessacralizadoras do universo “erudito”, mas este projeto seria interrompido com a sua saída do MAM, em 1964, após a ocupação do Exército para uma mostra de materiais subversivos. Da mesma geração de Lina, morto em 1970, Walter da Silveira ultrapassou o trauma de 1964 como influente educador da vertente baiana do cinema marginal e permaneceu como referencial crítico da gênese do Cinema Novo. Não parece injusto redimensionar a sua presença histórica sem diminuí-lo em relação aos outros *indomesticados* da província. No texto “Cinco anos entre os brancos”, salpicado de frases incisivas, Lina situa Walter entre os portadores de “esperanças coletivas”, colaborador de seu trabalho inovador no MAM, lado a lado com Glauber, Martim Gonçalves, Geraldo Sarno, Noênio Spínola, Vivaldo da Costa Lima e Francisco Brennand, entre outros brancos ou talvez mestiços.¹¹ Como deputado estadual, Walter fora o autor do projeto de lei de criação do museu, do qual seria consultor jurídico.

Os livros memorialísticos “Revolução do cinema novo”, de Glauber Rocha, “Verdade Tropical”, de Caetano Veloso, e “Geração em transe”, de Luiz Carlos Maciel, são olhares participantes que enriquecem uma revisão do panorama geracional. Permaneceram pouco explorados o fenômeno cinéfilo em si e o desenvolvimento da crítica moderna na Bahia. A bibliografia acadêmica investiga sobretudo a teoria, a estética e os elos cinemanovistas de Glauber. Contemplam sua trajetória crítica em Salvador as teses de doutorado “Glauber Rocha, ensaísta do Brasil”, de Arlindo Rebechi Júnior, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP, e “As críticas do jovem Glauber – Bahia 1956/1963”, de José Umbelino Brasil na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). “Glauber Rocha, esse vulcão” (1997), de João Carlos Teixeira Gomes, aborda os seus anos de formação na perspectiva de um companheiro geracional e prossegue como a principal biografia do cineasta. As exegeses de Ismail Xavier sobre a estética e as “metáforas da História” de Glauber são pontos destacados na fortuna crítica glauberiana, sejam elas em “Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome” (1983) ou nos ensaios de “O Cinema Brasileiro Moderno” (2001) e “Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal” (1993). Para o exame das críticas, foi proveitosa a leitura do artigo “Glauber crítico: notas sobre O Século do Cinema”, de Mateus Araújo Silva, introdutório à sua tradução do livro para o francês, em 2006.

11 Bardi, Lina B. **Lina por escrito**, 2009, p.136.

O livro “Glauber Rocha” (1996), da crítica francesa Sylvie Pierre, originalmente publicado pela Éditions Cahiers du Cinéma em 1987, percorre “a aventura pessoal” de Glauber afinando-se com a tradição do ensaísmo biográfico francês, polvilhado de observações subjetivas. Sylvie evitou o caminho de “uma resenha de crítica de filmes”, como é corrente nos panoramas de apresentação de cineastas, e privilegiou a biografia total de Glauber, interpretado em seus impasses e deslocamentos. Impregnada de teorias psicanalíticas, a autora destacou o efeito do acidente automobilístico de Adamastor Bráulio Silva Rocha, sequelado e mantido pela mulher (Lúcia), na vida afetiva do filho. “O acidente do pai de Glauber”, escreve Sylvie, “parece-me, em certa medida, um dado essencial em sua vida, pois foi o que desencadeou a um só tempo o desejo de substituir a autoridade fálica paternal (...) ocasionando nele uma forte tendência a assumir enormes responsabilidades, intelectuais, estéticas, políticas, e o desejo contraditório de reforçar essa autoridade na imaginação”. Ela observa que Glauber se colocava “como super-filho de um super-pai, ou o que de certo modo dá no mesmo, em super-irmão de super-irmãos: submisso à autoridade dos machos ausentes na família, e por ele recriados como seus iguais de direito divino, homens a serem seguidos”.¹²

A análise de Sylvie Pierre ganharia contornos menos especulativos, e talvez menos frágeis, se ela estivesse atenta ao papel de Walter na fase cinéfila de Glauber e recorrido às cartas trocadas pelos velhos amigos, nas quais estavam postas, de forma objetiva, as projeções mútuas de “pai” e “filho”. Em 1982, com “O mito da civilização atlântica”, Raquel Gerber avaliou a estética do inconsciente de Glauber, apoiada em conversas com o cineasta e fundamentada em vasta pesquisa de arquivos. Foi uma pioneira interpretação de sua obra no campo de cinema e psicanálise.

Dois livros documentaram a juventude do cineasta: “Glauber, a conquista de um sonho: Os anos verdes” (1995), de Ayêska Paulafreitas e Júlio César Lobo, e “A primavera do dragão – A juventude de Glauber Rocha”(2011), do jornalista e letrista Nelson Motta. Os resultados das duas pesquisas biográficas são distantes entre si. Com a missão de apresentar o cineasta ao público jovem, os jornalistas Ayêska e Lobo recorreram à história oral – em que assumem os riscos da parcialidade dos relatos – e entrevistaram amigos, familiares e professores de Glauber, num painel polifônico de sua infância e adolescência. Tornou-se, de imediato, uma referência. Dentro de uma cronologia similar, do nascimento em Vitória da Conquista (BA) até o lançamento de *Deus e o Diabo*, em 1964, num projeto iniciado em 1989 e retomado em 2010, Nelson Motta sofreu duras contestações de amigos baianos de Glauber – à frente, o historiador Fernando da Rocha Peres –, que identificaram erros de nomes, lugares e datas, anedotas elevadas a fatos, fusões de personagens

12 Pierre, S. **Glauber Rocha**, 1996, p.47.

diferentes em um só e o apelo à mitologia glauberiana sem pesquisa abundante de arquivos. À época, Motta pediu desculpas parciais e prometeu corrigir parte dos erros numa segunda reimpressão anunciada (depois das críticas) pela editora Objetiva.¹³

Esta dissertação faz uma articulação inédita do debate de Glauber Rocha, cineasta de vasta bibliografia acadêmica, e Walter da Silveira, cujas intervenções críticas no processo cultural do Cinema Novo foram esquecidas em seus pontos decisivos, para não falar de sua trajetória ainda obscura para boa parte dos historiadores. Apesar de relevante no desempenho crítico de ambos, o elo Glauber/Walter não mereceu, até esta pesquisa, nenhum levantamento do diálogo cruzado em jornais, livros, revistas e correspondências, confrontado em *close*, com o olhar do comparativismo. Como prólogo ao choque ou simbiose de visões, um retrospecto individualizado da vida e obra de Walter e Glauber dentro do movimento cinematográfico da Bahia, em que privilegio a massa de textos sobre o cinema brasileiro, sem receio, porém, de retornar a embates estéticos importantes para modular as proposições dos dois numa época de transição do filme nacional. Uma linha temporal atravessa este trabalho: o ciclo que vai da educação cinéfila de Glauber, como aprendiz de Walter, até a altura em que o antigo professor o considera um mestre do cinema, em 1969. Há personagens-chave para a remontagem desse ciclo: Paulo Emílio, Alex Viany, Georges Sadoul, Jean-Claude Bernadet, Nelson Pereira dos Santos, Trigueirinho Neto, Anselmo Duarte, Rex Schindler, Roberto Pires, Hamilton Correia, Helena Ignez, Orlando Senna e dos companheiros de “Mapa” Fernando da Rocha Peres, Teixeira Gomes e Paulo Gil Soares, entre outros.

O capítulo sobre a trajetória de Glauber tem uma estrutura diferente daquele dedicado ao seu interlocutor. A desigualdade da abordagem individual atende à intenção de percorrer zonas escuras da biografia mais iluminada do discípulo transmutado em mestre. A articulação de fragmentos de sua vida de espectador e crítico pretende estabelecer os diretores, as cinematografias e as escolas formais conhecidas ainda na juventude. Neste ponto, quisemos superar a natural oposição entre cineclubismo e circuito comercial, pois a pesquisa em jornais logo comprovou que diretores decisivos para Glauber, como Luchino Visconti, Roberto Rossellini ou John Ford, entravam em cartaz tanto no clube como em casas de cinema. Essa radiografia não está de todo livre dos registros

13 Para a polêmica de “A primavera do dragão”, ver Claudio Leal, “Amigos de Glauber contestam biografia escrita por Nelson Motta”, *Terra Magazine*, Portal Terra, 3/11/2011. Disponível em 01/09/2018 em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5447517-EI6581,00-Amigos+de+Glauber+contestam+veracidade+da+biografia+de+Nelson+Motta.html>. Fernando da Rocha Peres enviou um telegrama à editora: “Recebi dois exemplares não-solicitados do livro A Primavera do Dragão, do Sr. Nelson Motta. Agradeço a oferta editorial. Tenho a dizer que o livresco é feio, mal escrito, mentiroso e mais houvera adjetivos. Deste modo, acredito que o editor vai cuidar de minorar este equívoco que foi a publicação de um livro irresponsável”.

de incertezas quanto a sua presença em sessões de relevo, em períodos de viagens ao sul do país ou ao exterior, interregnos explicitados em outro ponto do capítulo. Abre-se, por óbvio, a possibilidade de futuros acréscimos de filmes expressivos. O segundo intuito é o de examinar as passagens de Glauber por redações baianas, apresentar os perfis editoriais dos jornais e revistas e corrigir informações a respeito de seu trânsito pelo jornalismo. Daí partimos para as questões recorrentes em seus textos do período: a suplantação do provincianismo, a crítica ao colonialismo e a defesa da vertente social do cinema brasileiro, representada naquela hora por Nelson Pereira dos Santos. Esse processo de maturação conduz a um panorama da circulação de artistas e intelectuais forasteiros na Bahia, essenciais para observar o movimento de ideias de Glauber. Tudo isso se fecha com a batalha aberta do Cinema Novo, disparada em seus textos na imprensa, do “Diário de Notícias”, em Salvador, ao “Jornal do Brasil”, no Rio.

Essas incursões teóricas e biográficas prévias oferecem ganhos à reconstrução do diálogo crítico de Walter e Glauber no terceiro capítulo, um composto das dessemelhanças, lacunas e convergências das duas personalidades. Houve uma opção pela experiência direta com os textos originais, cruzados apenas pelas intervenções inevitáveis de fontes orais e de teóricos e historiadores posteriores ao período analisado, trazidos à cena para complementar o painel de época. O corte cronológico abrange, acima de tudo, as vivências partilhadas entre 1954 e 1963, o ano em que Glauber lança “Revisão crítica do cinema brasileiro” e filma *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no sertão de Monte Santo, na Bahia. Depois de 1963, a amizade persiste em correspondências confessionais e encontros esporádicos. O desequilíbrio de poder se estabelece entre 1964 e 1970. A rápida projeção internacional de Glauber, convertido em par de diretores cultuados na fase de formação cinéfila, retira-o do lugar de aprendiz de Walter da Silveira, que passa a ser um arquivista de artigos sobre o pupilo na imprensa europeia. Em novembro de 1969, Walter reconhecerá a súbita ascensão de Glauber ao cobrar o reconhecimento dos conterrâneos ao filho emigrado (“a Bahia não é como a coruja: só ama os seus melhores filhos quando, às vezes muito tarde, não pode deixar de amá-los, diante do amor dos outros”), transparecendo algum espanto: “Três filmes – *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* –, em cinco anos, fizeram mais do que conquistar para ele prêmios em festivais internacionais, comunicaram a presença de um grande cineasta, transmitiram em espírito e forma a cultura baiana, a essência de nosso barroquismo e da nossa mitologia”.¹⁴

14 Silveira, W., op.cit., v. 3, p.46. “Glauber Rocha, lá fora”, *Tribuna da Bahia*, 04/11/1969.

Esta dissertação levou-me às coleções do “Diário de Notícias” (de 1950 a 1963) e do “Jornal da Bahia” (de 1958, data de sua criação, a 1963), pesquisas acrescidas de consultas a edições do “Estado da Bahia”, vespertino do grupo dos Associados, e do “Jornal do Brasil”, do qual Glauber virou precoce colaborador no Suplemento Dominical. O corte cronológico de 1950 a 1963 corresponde ao período que vai da fundação do Clube de Cinema ao término da fase baiana de Glauber. Em 1963 ele se mudou em definitivo para o Rio de Janeiro, de onde partiria para as jornadas internacionais – Cuba, Espanha, Itália e Portugal, entre outros países –, durante algum tempo como exilado político. A consulta a arquivos de jornais se concentrou na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, em Salvador, encravada no bairro em que Glauber viveu a sua juventude, os Barris. Sem microfilmagem ou digitalização, parte desse acevo se desgasta celeremente com o manuseio dos frequentadores.¹⁵

Outros dois arquivos tiveram relevo neste trabalho. Pesquisei os acervos pessoais de Glauber Rocha e Paulo Emílio Sales Gomes na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e o arquivo Walter da Silveira na Associação Bahiana de Imprensa (ABI), que vem oferecendo um belo exemplo de preservação da história do jornalismo da Bahia no século 20. Cartas, esboços, folhetos, catálogos e livros complementaram a investigação de artigos, ensaios e reportagens relacionados ao diálogo crítico de Walter e Glauber. As entrevistas com personalidades integradas ao ciclo cinéfilo dos anos 50 e 60, em Salvador, ou com artistas e intelectuais de outros estados contribuíram para encher de vida os pontos silenciados ou não esclarecidos pelos documentos. Minha admiração juvenil por Glauber e Walter me levou a gravar boa parte desses depoimentos a partir de 2003, ainda como estudante e aprendiz de repórter, o que ajudou a amadurecer este estudo e a salvar fatias das vivências de entrevistados agora mortos ou desmemoriados. Dois exemplos. Numa manhã de fevereiro de 2006 o pintor e gravurista Calasans Neto, morto dali a três meses, relatou-me o dia de 1958 em que apresentou Glauber ao diretor italiano Roberto Rossellini. Do mesmo modo, o crítico Hamilton Correia recebeu-me em 2004 para lembrar os primórdios do Clube de Cinema e recordar as parcerias com Walter e Glauber.

A reunião das obras completas de Walter da Silveira nos quatro tomos de “O eterno e o efêmero” (2006) permitiu um olhar cronológico de sua crítica, complementado pela pesquisa em jornais. A escrita de Glauber se encontra editada e reeditada em sua parte substancial: “Revisão crítica do

15 A Biblioteca dos Barris atravessou uma grave crise financeira entre 2016 e 2018, atingida por medidas de austeridade fiscal do governo do Estado da Bahia, insensível à falência múltipla do ar-condicionado, da limpeza e (por alguns dias) da própria segurança – uma incúria danosa à pesquisa numa sala de periódicos não-climatizada e fechada à brisa baiana. Depois de uma campanha pública em defesa da Biblioteca Central, no início de 2018, o governo iniciou reformas para a modernização das instalações do prédio.

cinema brasileiro” (1963 e 2003), “O século do cinema” (1983 e 2006), “Revolução do cinema novo” (1981 e 2004), além da seleção de sua obra epistolar em “Cartas ao mundo” (1997). Conserva-se inédito um número elevado de textos, consultados ao longo de meses em velhos jornais, cujas páginas ainda emanam o entusiasmo originário de sua inteligência crítica.

1 – Revisão de Walter da Silveira

O alfabeto e o cinema se mesclaram no letramento de Walter Raulino da Silveira, nascido em 22 de julho de 1915, em Salvador. Um dos sete filhos de Ariston e Elvira, Walter encontrou um improvável abecê nos programas das casas exibidoras, distribuídos pelas frestas das portas das casas. “Decorava-lhes os textos, que meus irmãos liam, para depois repeti-los num fingimento de leitura”, relembria aos 51 anos.¹⁶ A auréola de garoto prodígio apagou-se no boletim da primeira série do Colégio da Bahia, quando foi reprovado na instituição pública de ensino mais renomada da cidade, onde ingressara aos nove anos. Em 1928, aos 13, Walter publicou seus primeiros textos sob a guarida do pai, diretor comercial do matutino “O Imparcial”.¹⁷ O pequerrucho colaborador dirigia-se ao redator-chefe, Henrique Cândia, que revisava e publicava seus artigos sem assinatura, propícios à arqueologia da formação crítica e afetiva. “Lyceu – Anuncia para hoje um grandioso filme da Universal – *Degelo*, com Viola Dana e Kenneth Harlan, o festejado artista. *Degelo* é uma película em sete atos arrebatadores” são as suas palavras de estreia em 10 de janeiro daquele ano, segundo o registro de “O eterno e o efêmero”. Nos artigos ingênuos e fragmentários, radiantes no elogio, o cinéfilo se pronunciava sobre as *matinéés* e as estrelas hollywoodianas (Greta Garbo, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks) e apresentava os filmes em cartaz, esboçando por vezes um interesse precoce pela hegemonia da indústria americana, num prenúncio de suas reflexões maduras sobre a tensão entre arte e comércio. Algumas notas internacionais da coluna “Teatros & Cinemas”, atribuídas ao escriba adolescente, são de autoria duvidosa.¹⁸

Na cadeira de espectador, ele testemunhou a transição do cinema silencioso para o sonoro, em 1928. Os textos da puberdade comprovam a sua frequência diária às casas de cinema e oferecem uma cronologia das suas descobertas cinéfilas, sobretudo dos filmes americanos. “Acabo de ver este filme *Sunrise* em exibição reservada. E a convicção que ele me deixa é esta: F. W. Murnau inventou o cinema. Inventou uma beleza nova. Inventou uma arte. (...) Esquecendo mil outros valores, faço esta final observação, a respeito de *Aurora*: Murnau quebrou o último fio que prendia o cinema ao

16 Silveira, W. **O eterno e o efêmero**, 2006, v. 1., p. 41. Trecho do discurso de posse na Academia de Letras da Bahia.

17 Guido Araújo, “Imagem e roteiro de Walter”, *Tribuna da Bahia*, 08/08/1970, em **O eterno e o efêmero**, v. 4, p. 283.

18 “O eterno e o efêmero” reproduz, na página 58, v.1, uma reportagem publicada na coluna de Walter da Silveira visivelmente decalcada da imprensa francesa: “A predição de que dentro de 5 anos não teremos mais filmes silenciosos está causando grande indignação não só entre nós, mas também em toda a Inglaterra. (...) Aqui, ao lado da indignação, há também a esperança de que só assim a França se verá livre da supremacia de Hollywood, e procurará desenvolver a indústria cinematográfica”, diz o texto de 5 de agosto de 1938.

teatro”, ele defendeu em 31 de julho daquele ano, ao comentar o primeiro trabalho de Murnau em Hollywood. “Por tudo isso – e por mil outras coisas que já não cabem aqui, eu, de hoje em diante, começo a dividir a produção cinematográfica universal em dois grandes grupos: 1º grupo: todos os filmes fabricados até agora, em todo o mundo, 2º grupo: *Aurora*”.¹⁹ Em sua geração intelectual, estes rudimentos de crítica e reportagem lhe reservam um lugar sui generis de comentarista prematuro.

No início dos anos 30, Walter foi o último a ser agregado à Academia dos Rebeldes, um grupo de literatos antiletrados ancorado por um mestre da maledicência, o epigramista Pinheiro Viegas, que aglutinava o romancista Jorge Amado, o poeta Sosígenes Costa, o etnólogo Edison Carneiro e os escritores Alves Ribeiro, Guilherme Dias Gomes e João Cordeiro. Walter, discípulo tardio dos rebeldes, malbaratava o tempo em cafés, bares e prostíbulos do centro de Salvador, regressando para casa no último bonde. Os lançamentos dos romances “O país do carnaval” (1931) e “Cacau” (1933) alçaram Jorge Amado à cena literária nacional, mas continuaram frequentes as suas visitas à Bahia, onde herdou dos companheiros a amizade de Walter. “Fazia-se da mesa do bar uma trincheira contra a literatura baiana. Provincianos, atirando sobre a província. Principalmente contra os vivos, sem esquecer os expoentes mortos (...) Detestávamos a subliteratura. Mas cometíamos o seu pecado, rindo em quatro versos de sete sílabas da mediocridade alheia”, recordou-se Walter sobre a época de aspirações modernistas.²⁰ Até a entrada do Brasil na guerra, em 1942, ele perseguiu a escrita de poemas inocentes e artigos esparsos.

A militância política de juventude não escapa ao roteiro dos conflitos ideológicos do entreguerras. Em 1931 Walter ingressou na Faculdade de Direito, aproximando-se da juventude comunista e, quatro anos mais tarde, da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Somente em 1945 ele embarcou no PCB (Partido Comunista Brasileiro), com o qual romperia na circunstância do Relatório Krushev (1956), que o impeliu a afastar-se do partido sob o abalo dos crimes de Stálin. Há razões para considerá-lo um quadro relevante do PCB na Bahia, dentro do qual assumiu as tarefas de diretor do Departamento Jurídico e foi reconhecido pelos dons de oratória, saudando o poeta Pablo Neruda e o líder comunista Luiz Carlos Prestes. Ele se ocupava com a advocacia e as colaborações com o jornal do partido, “O Momento”, ao ser escalado para candidatar-se a uma vaga de deputado na Assembleia Legislativa, em 1946.

19 Silveira, W., op. cit., 2006, v.1, pp. 56-57.

20 Ibid., 2006, v.1. “O eterno e o efêmero”, discurso de posse na Academia de Letras da Bahia.

A forte vocação política de Walter, frustrada no terreno partidário, seria canalizada para o cinema. De 1938 a 1945, juiz no interior da Bahia, passara pelas cidades de Alcobaça, Rio Novo (Ipiaú), Itapira (Ubaitaba) e Campo Formoso. Nesse intervalo, as idas ao cinema minguaram, mas é de se supor que as visitas à capital – ou às cidades próximas que dispunham de casas de exibição – o reabasteciam como espectador. Charles Chaplin liga as duas pontas de sua vida crítica, motivando o seu primeiro ensaio, “O novo sentido da arte de Chaplin, a propósito de Tempos Modernos” (1936), publicado num jornal estudantil, e o seu último livro em 1970, saudado com uma carta de agradecimento do diretor britânico, a pedido de Jorge Amado.

Na Segunda Guerra, “O Imparcial” acabou vendido ao coronel Franklin Lins de Albuquerque, chefe político da região do rio São Francisco e pai de Wilson Lins, autor de romances embebidos do universo coronelista. Era uma redação galvanizada pela militância antifascista, em cujas páginas Jorge Amado publicava artigos panfletários pró-soviéticos. O Walter juiz engajou-se na mobilização de intelectuais contra o Eixo e despachava seus artigos militantes para a família Lins de Albuquerque, distanciado em definitivo do breve fascínio juvenil por Mussolini. “Fui, sucessivamente, monarquista, fascista, comunista – menos, democrata liberal. Na revolta contra o presente, desajustado, querendo ir, mas sem saber para onde ir, tive, como os de minha geração, o desamparo de não possuir uma experiência ideológica. Sonhei com a monarquia, embora fosse um plebeu. Admirei Mussolini, embora fosse um libertário. E quando aderi ao marxismo, continuei um romântico”, reconheceu o intelectual dali em diante identificado com os comunistas.²¹

Ainda na juventude ele compôs a imagem de homem propenso a polêmicas, passional e meticuloso a um só tempo, com gestos de lealdade à espera de retribuição na mesma voltagem. “Todas as vezes que encontrava Walter da Silveira, eu lhe perguntava: - Walter, você está de bem ou de mal comigo? Zangava-se facilmente, sensível, exigente na amizade”, lembrou Jorge Amado, que o fez personagem dos romances “Dona Flor e seus dois maridos” e “O sumiço da Santa”.²² Seu tempo dividia-se, não sem sofrimento, entre o ofício de crítico e as querelas de advogado trabalhista dos principais sindicatos baianos, dos bancários aos petroleiros. Nas críticas de 1942 e 1943, no “Diário de Notícias” e “O Imparcial”, Walter discutia o valor artístico dos filmes, os cinejornais de guerra, a vocação popular do cinema e sua subordinação ao teatro, a oportunidade de criar as bases de uma indústria nacional cinematográfica – e começava a gestar um método crítico. Nessa fase, mascarado pelo pseudônimo Manoel Fernandez, ele introduziu em suas críticas um tom doutrinário, em grande

21 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, p.42.

22 Amado, J. **Bahia de Todos os Santos**, 1977, p. 253.

parte atrelado aos debates da guerra, ao antifascismo e às encruzilhadas das nações envolvidas nas batalhas. Walter arriscava-se a uma leitura social do cinema e passava a manejar conceitos marxistas (estrutura e superestrutura), crédulo nas possibilidades da arte política e fiel à orientação anti-imperialista do PCB.

1.1 – Vertentes críticas

Walter da Silveira exerceu regularmente a crítica entre 1942 e 1970, com publicações pontuais antes desse período, e percorreu em quase três décadas a análise de filmes, o ensaio de história e linguagem do cinema, as reflexões sobre métodos críticos e os textos de intervenção no movimento cinematográfico nacional. Em números aproximados, escreveu 150 críticas de filmes e diretores estrangeiros, e 28 de brasileiros; por volta de 38 ensaios historiográficos sobre o cinema nacional e 29 sobre o cinema internacional. A predominância da análise de estrangeiros é maior dos anos 40 até meados dos anos 50, o que se justifica pela visão internacionalista autoimposta e pela óbvia supremacia das fitas europeias e americanas nas casas de exibição de Salvador, um desequilíbrio discutido pelo crítico muito cedo empenhado na ideia de um parque industrial para o cinema brasileiro. Mais do que o americano, o moderno cinema europeu mobilizaria suas energias de ensaísta. Nos anos finais, 1969 e 1970, ao assumir uma coluna na “Tribuna da Bahia”, Walter procura igualar o número de críticas de filmes internacionais e nacionais, numa fase em que se volta sobretudo para a trajetória de Glauber Rocha e dos novos diretores do cinema marginal.²³

A crítica de cinema ampliava a sua influência conforme avançava a modernização gráfica e editorial do jornalismo diário brasileiro, um processo encabeçado pelas reformas do “Diário Carioca” e do “Jornal do Brasil”, no Rio de Janeiro dos anos 50, com impacto sobre as técnicas de reportagem da imprensa baiana, de modo mais perceptível no “Diário de Notícias” e no “Jornal da Bahia”, matutinos de tiragem inferior ao vespertino conservador “A Tarde”, cujo noticiário político era o mais influente, malgrado o seu atraso em relação aos suplementos culturais dos concorrentes. A criação do Clube de Cinema da Bahia e o ciclo de longas dirigidos por jovens diretores baianos, iniciado por *Redenção* (1959), de Roberto Pires, incentivaram o surgimento de novos críticos, de cedo aportados em jornais abertos a longos ensaios, dispostos em páginas diagramadas com o uso generoso de espaços em branco, como era o caso do Suplemento do Diário de Notícias, o SDN.

²³ Levantamento feito a partir das críticas dos volumes 1, 2 e 3 de “O eterno e o efêmero”, nos quais foram reunidos os escritos sobre cinema.

Numa comprovação de sua mobilidade em veículos de tendências políticas conflitantes, em três décadas, Walter da Silveira publicou textos nos comunistas “O Momento” e “Seiva”, ambos fundados por João Falcão, filho de proprietário rural de Feira de Santana (BA); na revista “Caderno da Bahia”, da segunda geração de modernistas baianos; no jornal “O Imparcial”, que acolheu seus artigos políticos na Segunda Guerra; no “Diário de Notícias”, criado em 1879 e vendido a Assis Chateaubriand em 1943, sob a chefia local de Odorico Tavares, da rede dos Diários Associados; no jornal “A Tarde”, alinhado à conservadora UDN (União Democrática Nacional), fundado em 1912 pelo político Ernesto Simões Filho, a princípio opositor, depois membro do segundo governo de Getúlio Vargas; nos nanicos “7 Dias” e “Folha da Bahia”, editados pelos então ex-militantes do PCB Ariovaldo Matos e José Gorender; em “O Estado de S.Paulo”, a pedido de Paulo Emílio Sales Gomes e do editor do suplemento cultural, Décio de Almeida Prado; na “Revista de Cultura Cinematográfica”, dos críticos de Minas Gerais; na revista “Anhembí”, editada pelo escritor Paulo Duarte; na revista literária “Ângulos”, órgão dos estudantes de Direito da Universidade Federal da Bahia, prestigiada pelos principais intelectuais de Salvador; no “Jornal da Bahia”, fundado por João Falcão em 1958 e ocupado pela geração de Glauber Rocha; na revista portuguesa “Celuloide”; no jornal “Tribuna da Bahia”, criado em 1969 por Quintino de Carvalho, outro ex-militante do PCB; e em publicações menos expressivas do interior baiano e de outros estados.

Em 4 de junho de 1945, em “O Momento”, ele relacionou o seu projeto crítico à formação do cinema brasileiro, ao qual se convertera há dois anos, seguro de que, na contingência bélica, o país poderia desenvolver uma indústria cinematográfica marginal aos entraves da guerra à distribuição de filmes europeus e americanos. A crítica integrava-se ao sistema delineado por Walter para a saída do cinema brasileiro do estado de alienação, deficiência técnica e imaturidade estética, e suas palavras estabeleciam uma tarefa individual no reposicionamento da nacionalidade no percurso emancipador. “Precisamos criar no Brasil uma cultura cinematográfica nacional propícia ao desenvolvimento de nossa produção e à seleção da produção estrangeira. Mas essa cultura não será possível enquanto não for exercida a arma da crítica de modo permanente e sistematizada”, ele defendeu em “Função da crítica cinematográfica”, de 1945.²⁴ Ao longo dos anos, optou pela forma do ensaio, meditado e pesquisado, e pela clareza modernista da prosa, sem vestígios de beltrismo retórico.

A militância envolve seus primeiros anos de crítica, a guerra o impele a uma linguagem mais aguerrida, em alguns momentos deslizando em lampejos de propaganda comunista. Na reflexão

24 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, pp.137-138. “Função da crítica cinematográfica”, *O Momento*, 04/06/1945.

inaugural sobre a atividade do crítico, ele alude a um modelo histórico duvidoso: “E na União Soviética, onde o cinema vive sob o amparo direto do estado, se elevou tanto a crítica cinematográfica que, além dos profissionais, cogita-se desde há vinte anos de formar críticos da sétima arte entre o próprio povo, por meio de concursos abertos pelas revistas, com magníficos resultados”. Mais pertinente será o complemento:

É o que não acontece em nosso país. Até hoje não existe no Brasil uma crítica de cinema organizada e consciente, honesta e culta. As exceções que se assinalam de tempos em tempos, e que não duram, servem apenas para acentuar esse vazio. Os esforços de um Evaldo Coutinho, de um Otávio de Faria, de um R. Magalhães Júnior, de um Vinícius de Moraes, de um Rui Coelho, de *Agitação*, de *O Fan* e de *Clima* esbarram na reação e logo se extinguem. As revistas e os jornais ou subestimam o valor do cinema ou lhe atribuem importância secundária, ou agem sob o impulso único de maiores rendas com a sua publicidade. Não há o propósito de instituir uma crítica autorizada, nem de entregar essa crítica a profissionais competentes.²⁵

Colaborador fixo do jornal “O Momento”, a partir de abril de 1949, Walter realiza uma guinada crítica, decide-se pelo apego ao concreto, à análise de filmes, através dos quais elucidava a linguagem. “Quando nos propusemos a colaborar semanalmente em *O Momento* com a crônica sobre cinema, nosso objetivo maior era o de comentar, sob o ponto de vista crítico, os filmes em exibição na Bahia, tentando interpretar o seu conteúdo temático e o seu sentido formal, de modo a criar, decerto com lentidão, uma consciência cinematográfica em nosso público, respectiva às autênticas obras de arte”, escreveu Walter em 18 de junho de 1949, um tanto insatisfeito por ter resvalado para assuntos gerais no meio do caminho.²⁶ A abordagem estética dos filmes em cartaz, orientada por um método analítico, com a introdução aos aspectos formais da linguagem cinematográfica, era pouco a pouco instaurada por Walter na imprensa baiana, sob a influência de dois modelos da crítica francesa. “Georges Sadoul, no plano da História, e André Bazin, no plano da Estética. Eles pertencem a correntes de pensamento diversas; Sadoul era marxista, Bazin um espiritualista. Mas ambos se completam dentro de mim”, reconheceu em 1968.²⁷

Os cinéfilos de Salvador acompanhavam ou mantinham diálogo com os críticos cariocas, paulistas e mineiros mais relevantes do final da década de 1950 e início dos anos 60. Uma pulsão cosmopolita lutava contra a imobilidade provinciana. O Suplemento do Diário de Notícias reproduzia artigos e ensaios de, entre outros, Alex Viany, Antonio Moniz Vianna, Cyro Siqueira, Francisco Luiz de

25 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, p.138. “Função da crítica cinematográfica”, *O Momento*, 04/06/1945.

26 Ibid., v.1, pp. 152-153. “Europeus e americanos”, *O Momento*, 18/06/1949.

27 Id., v.3, p. 355. “Conversa relâmpago”, veículo não identificado, 10/11/1968.

Almeida Salles, Jean-Claude Bernadet, José Lino Grunewald, José Sanz, Novais Teixeira, Paulo Emílio, Paulo Perdigão e Sérgio Augusto, além de atrair para questões cinematográficas a arquiteta Lina Bo Bardi e os diretores teatrais Martim Gonçalves e Luiz Carlos Maciel. Ensaaios de André Bazin, Béla Balázs (crítico húngaro então falecido), Georges Sadoul e Marie Seton integravam a dieta dos leitores, orientados no olhar autodidata sobre a história do cinema.

Se os franceses Sadoul e Bazin pairavam como influências analíticas de Walter, o ofício de refletir o cinema brasileiro carecia de historiadores referenciais, um deserto bibliográfico parcialmente redimido pelo precursor “Introdução ao Cinema Brasileiro” (1959), de Alex Viany, intelectual amadurecido no PCB, do qual Walter estava afastado naquela altura. A investigação do conteúdo nacional do filme, um cuidado em comum, esteve mais implicada com o estalinismo na crítica de Viany. Reencontravam-se na defesa etapista da industrialização, na veia anti-imperialista e no exame das fontes populares nacionais. Afora isto, distância: mesmo na fase militante, salvo em passagens de paixão realista mais acalorada, Walter não jogou a crítica estética no atoleiro soviético. Uma carta de 30 de outubro de 1957, endereçada aos militantes comunistas José Gorender e Almir Mattos, oferece os contornos de seu rompimento com o PCB, logo ao regressar do Festival da Juventude, na União Soviética. Numa visita de Gorender e Mattos, Walter recebeu o aviso de que o partido não apoiaria sua candidatura a deputado estadual. Seis dias se passam e ele reage com uma carta ríspida:

Voltando da União Soviética, confesso que ali fora sobretudo para me curar das decepções sofridas com os comunistas brasileiros, para ver se lá encontraria, de novo, razões para pensar, como penso, há mais de vinte anos. E encontrei. Mas, também encontrei, por força dos contrastes, suficientes razões para ver e sentir melhor os erros ideológicos, políticos e morais dos comunistas brasileiros (com as grandes e honrosas exceções que podem ser apontadas sempre). (...) Mas, que resulta do primeiro contacto com os “dirigentes” do Partido, na Bahia? Resulta que nada mudou, inclusive os homens. O que eu pensava em Moscou era verdade: não é possível ser comunista no Brasil, comunista no sentido de membro do Partido, de partidário, pois que os proprietários do Partido continuam sendo proprietários, os demais coisas que pertencem aos donos. Enquanto na URSS há, hoje, uma luta constante e firme contra os métodos anti-democráticos, contra os métodos stalinianos, aqui a ditadura de um pequeno grupo permanece mandando. Só há, ainda, centralismo. São, somente, José, Manoel, João que decidem. Os outros, democraticamente, devem aceitar. Aceitar e cumprir. Ora, eu fora a Moscou para continuar a ser comunista. Vira como é possível ser comunista. Mas, já vejo, de novo, tal antes de partir, como não é possível ser comunista, como é impossível aceitar e

cumprir, passivamente, a vontade dos ditadores, ditadores que já não há na URSS. (...) ²⁸

Filiando-se ao PTB, ele ganharia uma suplência na Assembleia da Bahia, assumindo uma cadeira em 1959. A leitura de “Introdução ao Cinema Brasileiro” o encontrou no estado de egresso do bolchevismo. O historiador do cinema Arthur Autran, associando Viany “aos críticos seguidores do realismo socialista”, sintetiza as diretrizes culturais dos comunistas: “Os ‘problemas do povo’ brasileiro tinham de ser mostrados, mas sem pessimismo, com soluções que pudessem ser identificadas com o ideário do Partido Comunista, isso seria a base de um conteúdo nacional. A caracterização nacional tem grande importância devido à oposição stalinista do cosmopolitismo *versus* nacionalismo, sendo aquele representante do imperialismo e este das forças populares”. ²⁹

Walter não apaziguou as diferenças com o “autêntico homem de cinema”, como afagou no artigo com restrições ao livro de Viany, elogiado pelo caráter pioneiro, pela “preciosa e paciente documentação” e pela “minuciosa filmografia brasileira”, méritos ressaltados, aliás, por outros resenhistas da época. “Não poderia deixar, todavia, sem estranheza a circunstância de tanto se falar nos últimos capítulos de cinema nacional, censurando-se, com justeza, a saída da nossa crise através de tentativas cosmopolitizantes, e não se encontrar os fundamentos estéticos desse cinema de sentido brasileiro em todo o livro”, asseverou Walter, animado em recuperar, deste ponto em diante, antigas discordâncias no I e no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em 1952 e 1953, respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ainda transparecia desgosto com a prevalência da análise materialista – uma proveitosa contribuição de Viany aos debates do período sobre o mercado do cinema brasileiro –, porque não viera equilibrada por definições estéticas:

Poderia crer que Alex Viany permanece, a esse respeito, com o mesmo velho erro dos que tão bravamente participaram dos dois congressos que, em 1952 e 1953, reuniram os melhores batalhadores pelo nosso cinema: a preocupação das causas e das soluções econômicas determinou o esquecimento das causas e das soluções artísticas, culturais. (...) Por isso mesmo, julgamo-nos no direito de lhe dizer que em seu livro falta um capítulo fundamental, aquele em que o autor nos explique os princípios estéticos do cinema nacional. Ou seja: as razões culturais do filme brasileiro. O desafio está feito para uma breve e indispensável revisão. ³⁰

28 Carta de Walter da Silveira a José Gorender e Almir Mattos, em 30 de outubro de 1957. Arquivo Walter da Silveira/ABI-BA.

29 Autran, A. **Alex Viany: Crítico e historiador**, 2003, p.66.

30 Silveira, W., op.cit., 2006, v.2, p. 115. “Um homem de cinema”, *Diário de Notícias*, 13 e 14/12/1959.

Naquele 1959, Walter preparou o “Prefácio para uma revista que não houve”, reescrito em 1960, convertendo-se em tese da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, o esboço de uma publicação para os críticos brasileiros de todas as regiões, “agindo como um fator de unidade e de afirmação”. No original inexistia o elo entre a análise teórica/técnica e a criação do cinema brasileiro, incorporado ao texto: “Não por colonialismo cultural, mas aí a terrível responsabilidade é distinguir que fontes utilizar na amostragem das ideias estrangeiras sobre cinema. A conduta mais idônea corresponderia sempre em revelar o próprio pensamento nacional, particularmente dos jovens que, em matéria de filme, tentam ler e escrever depressa o que as gerações anteriores, por ignorância ou preconceito, não leram nem escreveram”.³¹ Esta revista rascunhada por Walter deveria articular o trabalho crítico em várias cidades do país e não isolar-se das “grandes massas de espectadores que amam o cinema”.

Todavia, o ponto de vista de Walter da Silveira se aprofunda em outra tese também submetida à I Convenção, realizada no auditório do MAM-SP, entre 12 e 15 de novembro de 1960. “A crítica cinematográfica no Brasil” descreve a história do cinema brasileiro como a de uma crise permanente, com breves esperanças, a exemplo do sonho malgrado da Vera Cruz, e repassa a incapacidade de criar um cinema nacional por excelência, como o *western* americano ou as experiências férteis da Índia e do Japão. Sem organizar as questões da nacionalidade, sem encaminhar-se para a formação de uma escola brasileira, capaz de enxergar o homem e a paisagem, as chances de ultrapassar os entraves haveriam de ser diminutas, e os diagnósticos econômicos, insuficientes:

Foi o erro fundamental dos dois congressos que, anos atrás, reuniram críticos e realizadores: desconhecer essa questão do estilo nacional. Definiu-se o filme brasileiro do ponto de visto jurídico e econômico. Mas nenhuma definição se fez do ponto de vista estético. Aqueles que deviam se preocupar por uma conceituação que tanto lhes interessava, deixaram-na à margem, adiaram-na para um futuro incerto. Estavam absorvidos pelo problema da defesa material de nosso cinema e não sentiram que, para defendê-los financeiramente, necessitavam saber em que consistia, ou deveria consistir, artisticamente.³²

A tese apresentada por Sales Gomes na I Convenção, “Uma situação colonial?”, enquadrava a crítica no panorama de agentes do cinema debilitados pelo subdesenvolvimento, sendo ocupada por intelectuais dedicados a um diálogo inofensivo com as produções estrangeiras, e de costas viradas

31 Silveira, W., op.cit., 2006, v.2, p. 168. “Da necessidade de uma revista nacional de crítica cinematográfica”, *Diário de Notícias*, 25/12/1960. Há uma versão primitiva deste texto: “Prefácio para uma revista que não houve”, de 1959 (v.2, p. 81).

32 Ibid., v.2, p. 242. “A crítica cinematográfica no Brasil”, revista *Celulóide*, novembro de 1961, n. 47.

para a cinematografia brasileira. “O filme nacional é um elemento perturbador para o mundo, artificial mas coerente, de ideias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio”, afirmou Sales Gomes. O ensaísta baiano endossava as ideias centrais do paulista sobre a situação colonial. Seus planos, entretanto, se concentravam em estruturar um pensamento que reposicionasse a crítica no círculo cruel de alienações, indo além do quadro paralisante descrito por Sales Gomes, ao determinar a importância da pesquisa histórica, da metodologia e do comparativismo na análise do filme nacional e no enfrentamento da hegemonia das obras americanas e europeias.

A dificuldade de definir as características do filme brasileiro se evidencia na própria tentativa de explicitá-las, em parte pela impermanência desses elementos típicos. Walter propunha uma interpretação da história do cinema nacional por analogia com o processo de autonomia do romance, do teatro, das artes plásticas e da música. “A ideia inicial de uma crítica no Brasil deve partir da origem e do desenvolvimento da cultura literária e artística nacional”, ele afirmará, ilustrando com perguntas: “Por que o romance de José Alencar ou de José Lins do Rêgo é brasileiro? Por que é brasileiro o teatro de Martins Pena ou de Ariano Suassuna? Por que são pintores brasileiros Almeida Júnior e Di Cavalcanti? Por que Mignone, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri são compositores brasileiros? Por que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fundaram uma arquitetura brasileira?”. Esta lacuna reprimia o próprio interesse dos críticos pelo filme nacional, cuja definição em seus elementos fundadores ganhava mais importância do que “toda a aquisição teórica ou historiográfica do passado europeu e americano no próprio campo do cinema”. Os fundamentos estéticos do filme seriam encontrados, antes de tudo, na cultura da nação em sentido amplo, um pensamento que tem consequências em sua síntese dos deveres da crítica:

- a) a crítica deve analisar os fatores internos e externos que atrasem a formação autônoma do cinema nacional;
- b) a crítica deve exigir de si mesma, antes de exigir dos realizadores, o conhecimento das fontes estéticas do filme brasileiro;
- c) a crítica deve, com a maior urgência, de posse desse conhecimento, definir as características nacionais do filme brasileiro;
- d) a crítica assim agindo, deve assumir o papel vanguardista de reveladora dos fundamentos estéticos do cinema brasileiro, antecipando-se aos realizadores, em lugar de segui-los.³³

Em 1969, o lançamento do jornal “Tribuna da Bahia” proporcionou a Walter a montagem de uma equipe de críticos afinada com esses quatro tópicos: Hamilton Correia, Guido Araújo, Jairo Faria Góes, Geraldo Machado e José Umberto. “Ora, a responsabilidade da crítica só faz crescer diante do

33 Silveira, W., op.cit., 2006, v.2, p. 244. “A crítica cinematográfica no Brasil”, revista *Celulóide*, novembro de 1961, n. 47.

filme brasileiro. Porque em seu território os passos devem ser mais firmes e decisivos. Não há maior dificuldade em opinar sobre um filme estrangeiro: as matrizes críticas vêm de fora”, ele defendeu em “Por uma crítica responsável”, uma espécie de síntese de suas antigas revisões históricas, ao estreitar a nova coluna de cinema revezada com os demais colegas. “Para falar do filme nacional, o crítico necessita de originalidade, pois tem de interpretá-lo a partir de si mesmo. Muitas omissões e hostilidades que andam por aí derivam desta causa: o requisito de uma renovação constante de juízos próprios, sem amparo exterior, quando a fita proposta à crítica é uma fita nacional”.³⁴ No desfecho da carreira, Walter escreveu sobre o Festival de Brasília, atualizou-se com o cinema marginal (*Meteorango Kid*, de André Luiz Oliveira, e *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla), refletiu sobre Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*) e David Neves (*Memória de Helena*), comentou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e a presença de Glauber Rocha na Europa. De algum ângulo, revertia-se calmamente a solidão dos partidários do filme nacional.

1.2 – Clube de Cinema: revelações do real

Em 1949, todas as 14 casas de cinema de Salvador exibiam filmes de distribuidoras americanas, salvo pequenas exceções de películas europeias a reforçar a regra. “Em 1947-1948, ainda tivemos a graça de assistir a *Roma, cidade aberta*, *Viver em paz*, *O bandido*, vindos da Itália, *O condenado*, *Na solidão da noite* e muitos outros, oriundos da Inglaterra, e até *Flor de pedra* e *Ivan, o terrível*, de origem soviética, e *Êxtase*, da Tchecoslováquia, mas em 1949 nosso conhecimento dos filmes europeus, sobretudo dos franceses, tem sido apenas pelos anúncios de jornais do Rio e de São Paulo ou através da crítica especializada de uns poucos cineastas deste País”, anotou Walter. Numa pilhéria, acrescentou que o circuito exibidor preferia “a beleza das pernas de Esther Williams à alta classe interpretativa de Anna Magnani”.³⁵

Em agosto de 1949, Walter defenderá a criação de um cineclubes na Bahia, insuflado pelos exemplos de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul. Em seu campo de referências, destacava-se o Chaplin Club, de Otávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, um dos grupos pioneiros no estudo da teoria cinematográfica no Brasil. Com o avanço de um pensamento crítico, a criação de um clube de cinema seria a próxima etapa. O ânimo pedagógico encheu-se de um ingrediente antiamericano nas origens do cineclubismo baiano, em revide às *majors* de Hollywood, sufocadoras do acesso

34 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 3, p.38. “Por uma crítica responsável”, *Tribuna da Bahia*, 21/10/1969.

35 Id., vol.1, p.153. “Europeus e americanos”, *O Momento*, 18/06/1949.

regular aos criadores europeus e brasileiros. “Se há cidade das importantes do Brasil que precise de um clube de cinema é esta”, defendeu o crítico, prevenido contra o circuito comercial de Salvador:

Isto porque, com o domínio do mais baixo mercenarismo nas casas de exibições, sucumbidas ao peso do imperialismo cinematográfico americano, raramente se projeta uma película que seja, em verdade, uma obra de arte, em vez de um divertimento, negando-se assim, a quem se interessa pelo cinema como arte, a oportunidade de um contato frequente com as maiores e melhores produções atuais do mundo, de que apenas toma ciência pelas revistas especializadas ou pelos jornais da cidade, no particular, mais felizes. Atente-se, por exemplo, para a situação em que fica o estudioso do cinema diante da notícia de que, em outra parte, os filmes franceses e italianos obtêm um imenso êxito de crítica e público, mas são obstáculos de *passarem* na Bahia porque dão prejuízo. (...) ³⁶

O processo de criação foi veloz. Em 27 de junho de 1950, no auditório da Secretaria de Educação e Saúde, o Clube de Cinema da Bahia estreou com *Os visitantes da noite* (Les Visiteurs du Soir, 1942), de Marcel Carné, atraindo mais de 300 sócios – no filme seguinte, migrou para uma casa de exibição, até deixar de ser restrito aos membros. Numa estratégia para evitar que a sua militância comunista atrapalhasse os possíveis auxílios de governos ou grupos privados, Walter não assumiu a presidência e transferiu-a para o jurista, compositor e juiz do trabalho Carlos Coqueijo Costa, homem que se ligaria a músicos da Bossa Nova, coautor da canção “É preciso perdoar” (parceria com Alcyvando Luz gravada por João Gilberto em 1973) e apontado pelo poeta Vinicius de Moraes como o inspirador do álbum “Os Afro-sambas” (1966), dividido com Baden Powell. “Walter era da comissão artística, de que eu fazia parte, e botava outro qualquer (*na presidência*). Ele que realmente comandava”, testemunhou Hamilton Correia. ³⁷

Neste primeiro ano, de 1950, entre outros filmes, o clube exibiu o inglês *Desencanto* (Brief Encounter, 1945), de David Lean, em junho; o francês *Águas Tempestuosas* (Remorques, 1941), de Jean Grémillon, os ingleses *Na solidão da noite* (Dead of Night, 1945), de Alberto Cavalcanti e Charles Crichton, e *Condenado* (Odd Man Out, 1947), de Carol Reed, em setembro; os franceses *O Boulevard do Crime* (Les enfants du paradis, 1945), de Marcel Carné, e *Antonio e Antonieta* (Antoine et Antoinette, 1947), de Jacques Becker, em outubro; o americano *Cidade Nua* (The Naked City, 1948), de Jules Dassin, e o polonês *A Última Etapa* (Ostatni etap, 1948), de Wanda Jakubowska, em dezembro.

36 Silveira, W., op.cit., v. 1, p.164. “Um Clube de Cinema”, *O Momento*, 20/08/1949.

37 Depoimento de Hamilton Correia em 3/3/2004.

O sabor de revanche podia ser sentido pela origem plural dos longas programados no Clube. Em 1950, foram exibidos 36 filmes (22 inéditos e outros 14 reapresentados), 18 franceses, sete ingleses, sete americanos, três italianos e um polonês. Em 1951, exibiu-se 49 filmes: 12 da França, 14 dos Estados Unidos, oito da Inglaterra, cinco da Itália, dois do México, dois da Alemanha e dois da União Soviética, dentre os quais *Ivan, o terrível* (Ivan Groznyy, 1945), de Sergei Eisenstein, *Amarga Esperança* (They Live by Night, 1948), de Nicholas Ray, e *Paixão dos fortes* (My Darling Clementine, 1946), de John Ford.³⁸

A tônica anti-imperialista do Clube de Cinema não impediu a presença de longas americanos, incorporados ao conjunto plural de produções internacionais. Em 1951, *A felicidade não se compra* (It's a Wonderful life, 1946), de Frank Capra, *Consciências Mortas* (The Ox-Bow Incident, 1943), de William A. Wellman, e *Nossa Cidade* (Our Town, 1940), de Sam Wood, de procedência dos Estados Unidos, figuraram na curadoria de Walter, que se preocupava em desfazer a imagem de mentor de uma agremiação antiamericana. Mas não era de todo possível desvincular o cineclubismo do pós-guerra desse sentimento: os sócios nascidos no início do século XX haviam conhecido um ciclo de grande influxo francês, sucedido pelo domínio americano nos anos 30 (ainda permeado por produções europeias), até que a hegemonia de Hollywood fosse soberana no final da Segunda Guerra. Eisenstein, ao contrário do lugar-comum, não foi apresentado pela primeira vez aos baianos no Clube de Cinema. Em 1934, *O encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, 1925) ganhou exibição no Guarani; durante a grande guerra, sob o título de “Cavaleiros de Ferro”, o Guarani exibiu *Alexander Nevsky* (Aleksandr Nevskiy, 1938); e, em 1945, *Ivan, o Terrível* entrou em cartaz no cine Jandaia. Uma cópia de *A Mãe* (Mat, 1926), de Vsevolod Pudovkin, também circulou por Salvador nos anos 30, ao lado de outras fitas soviéticas.

“Ao terminar a guerra, todos os filmes em cartaz, na Bahia, eram americanos. 1945 foi um ano de absolutismo cinematográfico para os Estados Unidos. E ao contrário do que ocorrera depois do conflito de 1914-18, muitos anos se passariam sem que se recuperasse, em definitivo, o prestígio europeu”, registrou Walter em “História do cinema vista da província”.³⁹ Em 1951, Salvador sediava escritórios de distribuidores da Art Filmes (italianos, franceses e, em menor proporção, ingleses), França Filmes, Fox, Universal-International, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros, Paramount, PKO, Columbia, Republic e Monogram, além da firma Afonso Cavalcante, exibidor e distribuidor, à frente da direção local da United Artists. Seis escritórios se dedicavam às produções

38 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, p.288. “Pequena história do Clube de Cinema da Bahia”, revista *Recôncavo*, 1953.

39 Silveira, W. **História do cinema vista da província**, 1978. As referências aos filmes russos citados estão nas páginas 78 (*O encouraçado Potemkin* e *A Mãe*), 82 (*Alexandre Nevski*) e 83 (*Ivan, o Terrível*).

de Hollywood.⁴⁰ A resistência ao circuito exibidor, que fixava um “público semicolonial”, será um refrão de Walter nas colunas em jornais baianos, assumindo contundência no artigo “Hollywood e nós”, aparecido em junho de 1952 na revista *Seiva*, ligada ao PCB, em que apoiava o ordenamento do mercado cinematográfico e identificava “um novo episódio na história do cinema, de que nós, no Brasil, sentimos os efeitos apenas de longe e vagamente, sem a intensidade real: a contradição entre a hegemonia ainda pretendida pelos americanos e as forças nacionais que, por cima do governo de traição de suas pátrias, se movimentam em oposição a essa hegemonia”.⁴¹

O Clube de Cinema não nascera como antípoda do cinema americano, seu desígnio fora valorizar “o filme como expressão de arte”, insistia Walter: “Dois motivos conduziam a essa impressão [*de antiamericanismo*]: os filmes europeus, fora do mercado exibidor, custavam baratíssimo e necessitavam de uma tela qualquer; as agências de Hollywood, numa política erradíssima contra o movimento cine-clubista, recusavam [*alugar-lhe*] sua produção”.⁴² Em 1951, o clube intensificou a revisão de obras-primas da história do cinema, projetando *Nanook, o esquimó* (Nanook of the North, 1922), de Robert J. Flaherty, *Um Chapéu de Palha da Itália* (Un Chapeau de paille d'Italie, 1928), de René Clair, e *A paixão de Joana D'arc* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), de Carl Theodor Dreyer, apresentados no 1º Festival de Cinema da Bahia, de 28 de abril a 16 de maio. Este projetou nacionalmente o grupo cinéfilo de Salvador e fortaleceu a liderança de Walter, ao atrair para o evento nomes relevantes como Alberto Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Luiz Alípio de Barros, levados numa aeronave emprestada pelo ministro da Educação e proprietário do jornal “A Tarde”, Ernesto Simões Filho.⁴³

Na fase inicial e ao longo de sua existência, sem fugir à regra de instituições congêneres, o Clube de Cinema da Bahia dependeu de parcerias com embaixadas estrangeiras e filmotecas brasileiras. Em Salvador, o cônsul francês requisitava películas do arquivo da Casa da França, no Rio de Janeiro. Decisiva para a realização de mostras e retrospectivas, a amizade de Walter com Francisco Luiz de Almeida Salles e Paulo Emílio Sales Gomes, então vice-presidente da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), facilitava o apoio da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o gérmen da futura Cinemateca Brasileira. As embaixadas de outros países, principalmente da França, fechavam o conjunto de alianças. Filmes de diretores de Hollywood rejeitados pelo

40 Id., op.cit., 2006, v. 1, p. 229. “A situação do cinema na Bahia”, *O Momento*, 25.11.1951.

41 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, p. 276. “Hollywood e nós”, *Seiva*, n.5, junho de 1952.

42 Id., 1978, p.84.

43 Para o avião emprestado pelo ministro, Carlos Coqueijo Costa, “Walter da Silveira editado”, *A Tarde*, 29.12.1965, em *O eterno e o efêmero*, v. 4, p.275.

circuito comercial eram alugados nos escritórios das distribuidoras americanas, representantes frequentes de longas italianos premiados na Europa.

O Clube estreou com projetores de 35 mm da secretaria de Educação, substituídos num tempo mais próspero por um projetor de 16 mm, comprado para facilitar a itinerância em espaços alternativos. O dentista e cineasta Alexandre Robatto Filho, um dos pioneiros do documentário baiano, participava da equipe de projeção. Nos anos 50, casas de cinema passaram a sediar as sessões, primeiro o Glória e o Liceu aos domingos, depois o Guarani aos sábados. Acolhido por Lina Bo Bardi, viveria uma breve temporada na rampa do Teatro Castro Alves, onde esteve provisoriamente sediado o Museu de Arte Moderna da Bahia, dirigido pela arquiteta italiana. A estrutura dos encontros chegou intacta aos anos 60. Os folhetos distribuídos aos sócios incluíam a ficha técnica e uma seleção de opiniões de críticos, nem sempre favoráveis ao filme da semana. A princípio, Walter apresentava o diretor e os temas emanados da obra, sem perdoar cochilos, cochichos e conversas paralelas, cortados de forma azeda pelo expositor de fôlego. Encerrada a preleção, exibia-se o filme. Luzes outra vez acesas, Walter retornava à frente da tela para conduzir o debate. O crítico de arte Clarival do Prado Valadares evocaria o amigo em sua “circunspeção de um pastor protestante, necessariamente engravatado e de terno escuro”.⁴⁴

Em 1950, o Clube de Cinema expandia a cultura cinematográfica numa cidade com população estimada em 417.235 mil habitantes, ainda ligada ao resto do país por estradas precárias. A insulação barroca da primeira capital brasileira vinha sendo quebrada por ideias modernizantes dos arquitetos Diógenes Rebouças e Bina Fonyat, dos pintores e escultores Mário Cravo Júnior, Rubem Valentim, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, dos críticos Clarival do Prado Valladares, José Valladares e Wilson Rocha, bem como difundidas pelo jornalista e colecionador Odorico Tavares, superintendente dos Diários Associados, homem de confiança do magnata Assis Chateaubriand.⁴⁵ Por influência de Odorico, seria aberta em 1951 a galeria de arte moderna Oxumaré, dirigida pelo poeta Carlos Eduardo da Rocha. Na Rua Chile, uma tripa de 400 metros de extensão no centro histórico, os artistas e intelectuais de Salvador caíam na órbita da livraria Civilização Brasileira, em cuja porta formavam-se pequenas turmas, a meio passo de elegantes lojas de roupa e do Palace Hotel, um prédio em *art déco* erguido em 1934, onde há pouco se hospedara o diretor americano Orson Welles (no térreo, o pai de Glauber Rocha criaria a casa comercial “O Adamastor”). A Chile

44 Clarival do Prado Valladares, “Walter da Silveira. In memoriam”, *Jornal do Comércio*, 22/11/1970, em **O eterno e o efêmero**, v.4, p. 323.

45 População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais – 1872/2010. Disponível em 8 de janeiro de 2018 no site: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>.

desaguava em frente ao Cine Guarani e à casa noturna Tabaris, na Praça Castro Alves, delimitada por um mirante com vista para o casario novecentista da Cidade Baixa e para a baía de Todos os Santos. Uma estátua do poeta condoreiro embelezava a praça cercada de redações de jornais por todos os lados: “A Tarde”, “Diário de Notícias”, “Diário da Bahia”, “Estado da Bahia”, “O Momento”, “O Imparcial” e, no final dos anos 50, “Jornal da Bahia” e “7 Dias”.

Nesse estágio épico para o modernismo baiano, o ilhamento cultural incitava os cinéfilos às caçadas autodidatas a livros e revistas do exterior, para superar o magro catálogo editorial brasileiro no que se referia a ensaios históricos e teóricos, fecundos em periódicos da Inglaterra, França, Itália e Portugal, manancial concentrado na biblioteca da casa de Walter, no Boulevard Suíço, número 1. O acervo do crítico, transferido depois de sua morte para a ABI (Associação Bahiana de Imprensa) – a última remessa em 2015 –, reunia livros teóricos em francês (a maioria), espanhol, português, italiano e inglês. Ele acompanhava, como assinante ou comprador sistemático, as revistas internacionais “Les Lettres françaises”, “Cahiers du Cinéma”, “Unifrance Film”, “Sight & Sound”, entre outras, e conhecia as experiências nacionais de “O Fan”, dirigida por Otávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, “A Cena Muda”, “Cinearte”, “Filme” (de Alex Viany), as mineiras “Revista de Cinema” (admirava os ensaios de Cyro Siqueira e Fritz Teixeira de Salles) e “Revista de Cultura Cinematográfica”, além da semanal baiana “Artes e Artistas”, uma das primeiras do gênero no país, que editou 78 números entre 1920 e 1922.

A crítica portuguesa informava esse pequeno grupo cinéfilo, importador de duas revistas do cineclubismo luso-brasileiro, “Imagem” e “Celuloide”, com as quais manteve contato por meio do Centro dos Cine-Clubes do Brasil. Os exemplares circulavam em Salvador e, sem atraso, os ensaios de Ernesto de Souza, Eurico Costa, Vasco Granja, Manuel Villaverde Cabral e do espanhol J.F. Aranda, da “Imagem”, e Fernando Duarte, da “Celuloide”, passavam a enriquecer o repertório local, provido ainda de publicações da Argentina e do Uruguai.⁴⁶ Em 1944, seis anos antes da criação do Clube de Cinema, Walter celebrou a chegada do “primeiro livro sobre arte cinematográfica editado no Brasil”, a tradução brasileira de *Charles Chaplin, el genio del cine*, do espanhol Manuel Villegas Lopez, lançado pela Cia. Editora Leitura. Ele acrescentava:

Antes dele, não havia mais do que um ensaio de Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano sobre o valor pedagógico da cinematografia (*Cinema e Educação*), um pequeno estudo de Dante Costa, esboçando *A questão da frequência infantil aos cinemas*, e a

46 Para a distribuição da revista em Salvador e o diálogo com os cineclubes brasileiros, “Revista Portuguesa de Cinema”, *Diário de Notícias*, 4/11/1959. Para a influência da crítica portuguesa e das publicações do Uruguai e da Argentina sobre a cinefilia baiana, depoimento de Hamilton Correia em 3/3/2004.

admirável conferência de Aníbal Machado sobre *O cinema e a sua influência na vida moderna*. Mas, se os primeiros não tratam propriamente de arte, a última não alcança a extensão analítica de um livro. O mais se encontra disperso em revistas e jornais – especializados ou não, ou dentro de volumes sobre temas de cultura geral. Nenhuma tentativa mais longa de criar-se obra séria e aprofundada sobre a arte mais representativa do nosso tempo. (...) Parece que os intelectuais brasileiros não compreenderam ainda a necessidade de organizar uma cultura cinematográfica permanente e independente, assim como se vem fazendo há muitos anos em vários países, no sentido de compor um clima de opinião dentro do qual o público cesse de vaguear sem critério.⁴⁷

A pobreza bibliográfica começou a ser superada em 1958 por volumes franceses, ingleses, espanhóis e argentinos que passaram a surgir, com regularidade, nas livrarias.⁴⁸ “Os homens dedicados ao cinema sofriam uma solidão intelectual mais profunda do que a dos artistas plásticos e a dos escritores”⁴⁹, comparou Walter em 1960. “A coisa mais difícil naquela época era ter uma cultura cinematográfica”, reconheceu Hamilton Correia, reincidente na encomenda de livros portugueses para alimentar a sua coluna no *Diário de Notícias*, remessas providenciais, em vista disso, para o colega Glauber Rocha. Um enigma não elucidado de todo é o fracasso da ideia de criar um curso de cinema na Universidade Federal da Bahia, atribuído ao desinteresse do reitor Edgard Santos, artífice dos cursos de dança, teatro e música. O mundo acadêmico se conservou insensível aos apelos por uma faculdade complementar às três artes institucionalizadas, talvez por suspeitar dos altos gastos com equipamentos de filmagem.⁵⁰

A geração cinéfila de Caetano Veloso, que despontou no final dos anos 50, serviu-se de um panorama crítico mais complexo, em que os jornais passavam a liderar a formação teórica, num ciclo exuberante do ensaísmo cinematográfico, com a republicação de textos de críticos nacionais e internacionais na imprensa baiana, em sincronia com o que se processava nos suplementos do “Jornal do Brasil” e do “Correio da Manhã”. “Eu só lia as coisas que saíam no *Diário de Notícias*, nos outros jornais de Salvador e nas revistas da Universidade [*Ângulos*] e de Hélio Rocha [*ex-integralista, professor e editor da revista Afirmação*]. E conversava com Geraldo Portela, Carlos Alberto Silva e Alberto Silva. Depois, com Alvinho Guimarães e principalmente Duda [*Machado*].

47 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 1, p.129. “O itinerário de Chaplin”, revista *Leitura*, 1944.

48 Ibid., v. 2, p.61. “Posição do cinema: 1958”, *Diário de Notícias*, 04/01/1959.

49 Ibid., v. 2, p.144. “O cinema e a história”, *Diário de Notícias*, 18/06/1960.

50 Hamilton Correia, “Sugestão à universidade”, *Diário de Notícias*, 27/11/1957. Tomava-se como modelo os cursos então existentes no Uruguai e na Argentina, na linha de introdução aos estudos cinematográficos, com as cadeiras de “Estética do Cinema” e “História do Cinema”.

Duda lia *Cahiers du Cinéma*”, lembrará Veloso, também assinante da revista *Senhor* e leitor da revista francesa *Astérix le Gaulois* emprestada por um amigo.⁵¹

Ir ao Clube de Cinema e rever os filmes estimados no circuito comercial eram experiências fundadoras para o novo grupo cinéfilo, que passou a ocupar os cadernos culturais sob a proteção de Orlando Senna, amigo e aliado de Glauber na estratégia de apoderar-se de espaços jornalísticos. O poeta e tradutor Duda Machado consultava os exemplares dos “Cahiers” e da “Positif” (mais rara) na biblioteca da Aliança Francesa, além de frequentar as aulas de Walter, visto como “um cinéfilo europeu pré-*nouvelle vague*”, sem interesse pelo cinema americano da época: Nicholas Ray, Samuel Fuller, etc.⁵² Walter demonstrou mais afeição por filmes de Griffith, King Vidor, Harold Lloyd, John Ford, Stanley Kramer, Orson Welles, Elia Kazan, Alfred Hitchcock, John Huston, Billy Wilder, Stanley Kubrick e Sidney Lumet. Supranacional, Chaplin não perdeu em nenhum instante o lugar de diretor favorito. Os ensaios dominicais de Walter no Suplemento do Diário de Notícias eram um modelo crítico e uma referência de interpretação do cinema europeu moderno, com liberdade para alongar-se por quatro semanas na análise de diretores como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jacques Tati, Jean Cocteau, Ingmar Bergman e Alain Resnais, não à toa escolhidos para a coletânea “Fronteiras do cinema”.

No jornal “O Archote”, de Santo Amaro da Purificação, em março de 1962, o jovem Caetano reportava o clima de entusiasmo criador na capital, onde passara a estudar em 1960, e alargava o número de responsáveis pela gênese do cinema baiano. “Embora vivendo nesta cidade tão próxima a Salvador, a maioria de nós não sabe que a capital da Bahia está se tornando o centro cinematográfico do Brasil”, informava o crítico, dois anos antes de encaminhar-se para a carreira musical. “Não só pela existência de um Clube de Cinema que promove estágios culturais, cinematográficos e festivais retrospectivos, mas também, e principalmente, pelo trabalho de uma equipe de jovens cineastas, produtores, atores e iluminadores que estão realizando, aqui na Bahia, a despeito de tudo, o renascimento do cinema nacional”. Caetano enfatizava a liderança de Walter: “Porque se tudo isso existe, se há um Glauber, uma Iglu, um Orlando Senna, tudo isso se deve a Walter da Silveira, que trouxe a cultura cinematográfica para a Bahia.”⁵³

51 Depoimento por e-mail de Caetano Veloso em 17/10/2017.

52 Depoimento por e-mail de Duda Machado em 20/02/2018.

53 Caetano Veloso, “Humberto, França e Bahia”, *O archote*, n. 16, 4/03/1962, em Veloso, Caetano. **O mundo não é chato**, 2005, p.240.

É por esta época que Paulo Emílio Sales Gomes visitou Salvador e observou a febre cinéfila em repentinos diretores, produtores e técnicos. Em janeiro de 1959 Walter da Silveira o conhecera em São Paulo, pessoalmente, durante a Semana de Cultura Cinematográfica e a Jornada dos Cineclubes, às quais compareceu com a mulher, Ivani, e o casal Glauber e Helena Ignez.⁵⁴ Na temporada baiana de fevereiro de 1962, como palestrante do I Estágio Nacional de Cineclubes, Sales Gomes dimensionou o lugar de Walter em sua geração e equiparou-o à “função social” do paulista Francisco Luís de Almeida Sales, do gaúcho Paulo Fontoura Gastal e do mineiro Jacques do Prado Brandão, mas em destaque maior dentre estes, pelo impacto sobre os realizadores. “No quadro geral do grande cinema brasileiro que certamente irá eclodir na década em que vivemos, a participação baiana será eminente, e os estudiosos irão um dia pesquisar o seu nascimento. Ficará então definitivamente registrado o papel histórico do pensamento e ação de Walter da Silveira”, Sales Gomes arriscou-se a prever no jornal “O Estado de S.Paulo”. Prosseguiu:

A significação de Walter da Silveira será talvez maior do que a dos companheiros de luta cultural de outros estados, graças ao rumo surpreendente que tomaram os acontecimentos da Bahia. Tudo que está havendo no Salvador em matéria de cinema se vincula, com efeito, às atividades críticas de Walter e ao Clube de Cinema que fundou há dez anos e dirige até hoje. Em toda parte diretores, argumentistas e, sobretudo, críticos têm sua formação impregnada pelo movimento de cultura cinematográfica, mas só na Bahia encontrei produtores cuja escola foi o Clube de Cinema.⁵⁵

O relato de Sales Gomes não poderia ser mais fiel ao que acontecia em Salvador. Do núcleo de cineastas baianos, Roberto Pires era um fruto estranho, cuja experiência prática se fundamentava, em essência, na experiência de espectador enamorado dos filmes hollywoodianos, alheio às sessões do Clube de Cinema, expressando uma tendência precoce à invenção artesanal, como demonstraria ao criar a Igluscope, uma lente em cinemascópio fabricada a partir do estudo de negativos do filme *O Manto Sagrado* (The Robe, 1953), de Henry Koster, e com base em seus conhecimentos de ótica.⁵⁶ Cinco anos mais novo que Roberto, Glauber personificava a geração formada nos cineclubes, onde se aparelhava criticamente para intervir no cinema, a demolir os muros entre a teoria e a imaginação. Parece incontestável a relevância de Walter em seu processo de maturação política, além de cinéfila, se for recuperada uma reprimenda do crítico às *Jogralescas*, os espetáculos de poesia moderna dramatizada dirigido por Glauber e Fernando da Rocha Peres no Colégio Central, em 1956 e 1957. “Walter da Silveira criticara o conteúdo expressionista,

54 Carta de Walter da Silveira a Paulo Emílio Sales Gomes, 11.01.1959. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

55 Sales Gomes, P.E., **Uma situação colonial?**, 2016, pp.254-255. “Perfis baianos”, *O Estado de S.Paulo*, 24/03/1962.

56 Para a criação da igluscope, Aléxis Góis, **Roberto Pires – Inventor de cinema**, 2009, pp.49-57. O pai de Roberto Pires, Afonso, era dono de uma ótica no centro de Salvador (p. 37 do mesmo livro).

surrealista, existencialista, torturado e sexualmente delirante de nossos espetáculos, notando ausência de poemas referentes a temas sociais e políticos”, lembrará Glauber.⁵⁷

Na viagem com Walter a São Paulo, em 1959, o cineasta trombou com o crítico Jean-Claude Bernadet na retrospectiva do expressionismo alemão, e a sua defesa espelhava outra vez a ascendência ideológica do professor: “No coquetel da Cinemateca no Parque Ibirapuera, Jean-Claude de pulôver vermelho me sacaneou porque eu disse que achava Bergman um merdireitista. E escolhambeí o cinema expressionista e vários vanguardismos porque Dr. Walter da Silveira do Clube de Cinema da Bahia era marxista e nos ensinava a História do Cinema segundo Georges Sadoul” (ressalve-se, porém, a natureza unilateral do relato).⁵⁸ Como acentuava Sales Gomes, era mais inesperada a repercussão do cineclubismo entre os produtores baianos. Seis décadas se passaram e Rex Schindler, empresário do ramo imobiliário que vendeu oito apartamentos para investir em *Barravento*, *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*, declarou num depoimento a sua maior dívida com as aulas no Cine Liceu: “O clube de cinema me trouxe para a realidade da vida”.⁵⁹ A impregnação sociológica, absorvida em filmes europeus do pós-guerra, em contraposição ao realismo americano, permaneceria como assinatura do projeto cineclubístico de Walter.

1.3 – A solidão do cinema brasileiro

Walter se converteu em 1943 à defesa do cinema brasileiro, e a este emparelhou seu projeto crítico, desde o início com um desejo de emancipação do filme nacional, alicerçado num sistema que envolvia crítica histórica, formação teórica e cobrança de medidas protecionistas e investimento direto do Estado nas produções brasileiras, subjugadas em seu próprio território pela hegemonia americana. Assume-se uma historiografia de mediação e urgência. No itinerário aqui percorrido, Walter e o Clube de Cinema da Bahia reposicionam o cinema europeu diante do inimigo hollywoodiano, mas sem fugir ao encanto (tão definidor da cinefilia francesa) pelos filmes clássicos americanos. A impregnação sociológica de Walter e seus alunos coexiste com a revisão gradual das leituras marxistas. Os temas da autenticidade do filme e do estilo nacionais se intensificaram nos ensaios críticos da década de 1950, mobilizadores da teoria do subdesenvolvimento ao articular história e economia, insistindo no nexo entre progresso técnico e estético. Parece desaconselhável reduzir seu pensamento em grupos nacionalistas, conteudísticos, marxistas ou desenvolvimentistas, pois há um caráter vário e acumulativo em sua trajetória crítica.

57 Rocha, G. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, p.324.

58 Rocha, G., op. cit., 2004, p. 404.

59 Depoimento de Rex Schindler em 7/10/2015.

Uma história do cinema baiano tornou-se um projeto editorial esboçado e não concluído por Walter da Silveira, apressadamente entregue à conclusão de um livro historiográfico, a poucos meses de sua morte. Numa *advertência* contida em “Fronteiras do Cinema” (1966), ele revelou os planos: “Quanto aos juízos sobre o cinema brasileiro, por uma questão de método e não de esquecimento, foram transferidos para um volume seguinte” – que não se consumou.⁶⁰ O estímulo de Paulo Emílio Sales Gomes seguiu inalterável na correspondência com Walter nos anos 60, sem faltar o convite de uma editora mobilizada pelo crítico paulista, o qual, após vários atrasos, insinuou a possibilidade de publicação pela Cinemateca Brasileira. Houve somente um momento de otimismo, em 1965, assim que Walter sinalizou o envio dos originais e do título provisório. Outra vez, a ideia não prosperou. Em 1970, o livro que passara por várias mudanças de estrutura se tornaria enfim “História do cinema vista da província”, lançado postumamente pelo governo da Bahia, em 1978. Os sete capítulos datilografados e revisados com a ajuda parcial do amigo Guido Araújo seriam organizados por José Umberto Dias – entretanto, devido aos sucessivos atrasos, não se cumpriu o desejo de Walter de contar com o prefácio de Sales Gomes, morto em 1977, meses antes dos ajustes finais.

A obra inacabada ficou como a contribuição editorial do crítico à história do cinema brasileiro. Os capítulos deixados em seu gabinete dispunham de uma metodologia engenhosa e promissora, ao entrelaçar a arte cinematográfica no mundo e no Brasil a partir de seu desenvolvimento numa cidade de província, repassando criticamente as obras-primas do século XX e os filmes de menor expressão estética, adequados porém à análise do mercado exibidor e da mentalidade dos espectadores de Salvador, na infância do cinematógrafo. Apesar do caráter incompleto deste trabalho, encontra-se em suas críticas, de 1943 a 1970, um pensamento orgânico sobre o cinema brasileiro, exposto tanto nos ensaios sobre filmes exibidos no país como em estudos sobre a economia e a estética nacionais, em que se alinha entre os defensores de uma industrialização respaldada pelo Estado. Os fatos artísticos e históricos mais relevantes, ao longo de 27 anos, obrigaram-no a mudanças ou aprofundamentos da perspectiva crítica. Um caminho cronológico se afigura o mais consistente para revisitar seus textos.

A hora da guerra marca o ponto inicial do pensamento de Walter sobre o cinema brasileiro, no contexto de um colapso internacional oportuno para o governo do ditador Getúlio Vargas desenvolver políticas de substituição de importações, espelhado num processo semelhante ao ocorrido com as indústrias de base. O momento introdutório vem com o artigo “Esta é a hora do

60 Silveira, W. *Fronteiras do cinema*, 1966, p. 15.

cinema nacional”, publicado em 1943 em “O Imparcial” depois de ser rejeitado pelo conservador “Diário de Notícias”, que se intimidou com a linha antiamericana.

“Estamos numa época de emancipações possíveis. E o cinema brasileiro, tanto quanto as outras indústrias nacionais, deve achar nela o momento preciso de sua libertação”, avaliou Walter perante a “queda da pressão imperialista no campo da cinematografia”, em decorrência da guerra e das subsequentes restrições ao comércio mundial. Havia fatores de ordem interna e externa na formulação de sua tese de fundo nacionalista. As casas exibidoras sofriam com a estagnação do fluxo de filmes americanos e, para manter o público, reprisavam velhas fitas, cristalizando um quadro inclinado à ruína, minado pela exigência popular de novos lançamentos. No plano interno, ele enxergava o “movimento emancipador” da economia e o fortalecimento da “consciência da nacionalidade política”, sentindo-se o impulso da indústria e da agricultura. “O trigo se estende em grandes campos, o aço é feito nas nossas fábricas, destilaremos o petróleo que está jorrando dos poços da Bahia. Estamos por esforço próprio marchando ao encontro de nossa emancipação”, ilustrou Walter, com otimismo, ressaltando que o apoio norte-americano não poderia confluir para a dominação econômica. Há pioneirismo em sua defesa de “medidas de amparo e de incentivos à arte e à indústria do cinema”:

Ao lado da consciência política unitária de independência jurídico-econômica, se criará a consciência artística coletiva de independência cinematográfica. Teremos filmes brasileiros, com motivos brasileiros, criados por brasileiros, para serem, a princípio, assistidos por brasileiros e depois, também, por estrangeiros. A autonomia virá. Não será logo, mas virá. Importaremos sempre películas de outros centros, mas não haverá o sentido de sujeição de agora. E um dia nos tornaremos os próprios, diretos e principais fornecedores do mercado cinematográfico interno. Não é uma ilusão, é um ideal. E nada tem de romântico. Assenta nas condições mesmas da vida que aí está. É só olhar querendo ver, esta é a hora do cinema nacional.⁶¹

A definição do filme brasileiro, a crítica da autoimagem deformada do país e o exame dos embaraços da indústria nacional do cinema vão pautar as reflexões de Walter. Há sectarismos no percurso. Em fevereiro de 1943, num ataque ao filme *Aconteceu em Havana* (Week-End in Havana, 1941), de Walter Lang, ele repercute os preconceitos tradicionais da esquerda contra a atriz e cantora Carmen Miranda, vastamente redimida pela posteridade, assumida pelos tropicalistas, nos anos 60, como um ícone da brasilidade estilizada, brejeira e transnacional. “Maria do Carmo, portuguesa que viveu em nossa terra e anda cantando como ianque, não pode nem mesmo servir de

61 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, p.96. “Esta é a hora do cinema nacional”, *O Imparcial*, 1943.

intérprete da música popular brasileira, quanto mais para aparecer num filme, ridiculamente caricatural, a representar para o mundo a arte do Brasil no cinema. É triste ver-se como a senhora Miranda está desacreditando o samba e o traje típico das nossas baianas”, repreendeu Walter. O filme, em que também atua Cesar Romero, o arquétipo do *latin lover* em Hollywood, sintetizava tudo o que havia de mais espinhento na representação do ser brasileiro: “Mas ainda é mais triste verificar-se que, abusando da política de boa vizinhança, os industriais do cinema americano queiram dar, na pessoa de Carmen Miranda, uma tão mesquinha revelação das nossas possibilidades artísticas”.⁶²

Em março e abril de 1952, o crítico publicou, em cinco partes, o ensaio “Bases e perspectivas do cinema brasileiro”, no qual deu mais densidade teórica ao método de manejar economia e estética na análise do atraso da industrialização, investigando a ausência de autenticidade sociológica, a carência técnica e a fraqueza de produtores, distribuidores e exibidores diante do predomínio mercadológico de grupos americanos. Esta mirada marcava uma inflexão no pensamento do crítico, embora seja nítida a retomada de aspectos do texto de 1943, principalmente em seu engajamento pelo filme brasileiro. Fundada em novembro de 1949, em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz dividia a história do cinema brasileiro em dois períodos, “antes e depois” de seu surgimento, ele acreditava. Em quase três anos de atividades, a experiência da Vera Cruz contribuiu, seguramente, para refinar as teses de Walter.

O progresso técnico da companhia paulista e a confiança na rentabilidade dos filmes brasileiros acrescentaram ao cenário algum otimismo. Os filmes da Vera Cruz, defendia Walter, “colocaram, para exame e definição, dois problemas fundamentais de conteúdo artístico”, e o primeiro deles era “a contribuição e a influência, senão a predominância, dos elementos estrangeiros nos setores mais básicos da elaboração cinematográfica, emprestando aos filmes as virtudes e os defeitos trazidos de suas origens”. Em segundo, “a seleção dos temas, dos argumentos, com o fim de realizar-se um cinema inspirado em nossos costumes, em nossos tipos e em nossas tradições, e não um cinema cosmopolita, por isso mesmo sem interesse, quer para o nosso povo quer para os outros povos que por acaso quisessem e pudessem adquirir as nossas fitas”. Walter cita o caso híbrido do brasileiro Alberto Cavalcanti, produtor-geral da empresa, de regresso ao Brasil após uma residência de mais de três décadas na Europa, onde dirigiu “filmes rigorosamente britânicos”, sendo portanto menos talhado para definir o que “nos representa como caráter e temperamento” do que para fazer um retrato pitoresco do país, de exportação embaraçada. “Uma arte é tanto mais internacional quanto

62 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 1, p. 83. Coluna Panorama, *Diário de Notícias*, 09/02/1943.

mais nacional se define na pureza e legitimidade de suas formas, de sua essência”, acrescentou o crítico.⁶³

O tópico da autenticidade o levará a examinar a natureza de um filme brasileiro como fenômeno estético e sociológico, até ali um objeto abstrato, pois ainda se esperava uma obra “que nos represente, que inaugure um estilo ou abra uma escola”, quer dizer, que fosse capaz de produzir herança cinematográfica, acúmulo de competência técnica e maturidade teórica e prática, a exemplo do vanguardismo francês e do documentarismo britânico. “E aí está outro problema: não bastará a expressão e o conteúdo brasileiro do filme, torna-se necessária a seriedade, a dignidade dessa expressão e conteúdo”, sustentou Walter. Por almejar o avanço técnico e enfrentar as limitações do mercado, ele apoiava o decreto protecionista do governo Getúlio Vargas, que estabelecia a cota de exibição de um filme nacional a cada oito estrangeiros, mas acentuava a necessidade de um “nacionalismo menos demagógico”, restritivo da exibição desordenada de filmes primários, e de investimentos diretos do Estado na indústria cinematográfica, tal como acontecera no México com a criação de um banco de crédito.⁶⁴ “Não será por esse protecionismo, entretanto, que elevaremos a qualidade do filme brasileiro: apenas através dele estaremos garantindo os seus fundamentos econômicos. O filme brasileiro, para libertar-se do nível em que se encontra, necessita da teoria e da crítica, da inteligência cinematográfica antes e depois de sua realização”, concluirá adiante.⁶⁵

Walter desejava estabelecer um pensamento estruturado sobre as condições subjetivas do cinema brasileiro. Em vez de almejar a cópia da arte de “nações mais maduras” – ele pensava sobretudo na Europa –, devia-se “procurar exprimir, através dessa arte nova, enérgica, atual, precisamente a sua juventude, a força que vem dos seus ímpetos de adolescência, apenas buscando discipliná-los pela meditação sobre o exemplo do estrangeiro mais velho, e por isso mais equilibrado”. O desenvolvimento do cinema nos Estados Unidos, notava Walter, se assentara na própria vida nacional e no gesto de “independência para com o passado”, e numa segunda etapa se empreendeu uma proximidade com os centros europeus de criação.

Assim, no Brasil, o erro não será mostrar, com um viril realismo, o que ainda temos de inciado, de pobre, de insolentemente recuado no tempo, mas incidir no falso pudor de esconder a miséria de nosso povo, a agressividade de nossa natureza, o rústico medieval da vida no campo, todos os problemas sem solução das cidades, para hipocritamente transformar em idílica a existência dos pescadores em *Maria da Praia* [1951, de Paulo Wanderley] ou deformar para uma luta sem sentido a revolta dos homens dos cacauais como em *Terra Violenta* [1948, de Edmond F. Bernoudy e

63 Ibid., v.1, pp. 250-251. “Bases e perspectivas do cinema brasileiro (I)”, *Diário de Notícias*, 30/03/1952.

64 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, pp. 251-252. “Bases e perspectivas do cinema brasileiro (II)”, *Diário de Notícias*, 06/04/1952.

65 Ibid., v.1, p.257. “Bases e perspectivas do cinema brasileiro (V)”, *Diário de Notícias*, 27/04/1952.

Paulo Machado] (...) Quando os nossos raros cineastas de qualidade puderem ou quiserem romper com todos esses preconceitos que os têm aprisionado, desprezando as tentativas de realizar no Brasil o que não é do Brasil ou do que está abaixo ou acima de nossa realidade, então o cinema brasileiro deixará de ser a mistificação que tem sido, para merecer o respeito de quantos acreditam nas virtudes demiúrgicas de nosso povo, povo plástico, dinâmico, rítmico, vocação indiscutida para uma arte de idêntica condição.⁶⁶

Nesta caracterização há uma identidade programática com o futuro movimento do Cinema Novo, liderado anos mais tarde por seu mais próximo discípulo, Glauber Rocha, este muito desconfiado dos entraves da indústria à renovação artística. A ideia do cinema como arte coletiva, diferentemente da pintura, escultura e literatura, fazia Walter encher-se de confiança no impacto da elevação da escala da competência técnica. “Basta conhecer o percurso tomado pelo filme desde a escolha do tema até a coordenação final, com a intervenção de processos mecânicos acrescentemente especializados, para concluir-se que sem o domínio dos seus vastos meios materiais, sem um rigoroso trabalho de equipe, não se alcançaria a capacidade de produzi-lo”, afirmou no ensaio de 1952. “Daí, a descrença de que no Brasil já exista essa capacidade: primeiro, porque ainda falta muito para que disponhamos de um parque industrial cinematográfico completo, à altura das necessidades nacionais; segundo, porque a atividade dos nossos homens de cinema tem se distinguido, até agora, salvo exceções, por sua dispersão, talvez fosse melhor dizer, paradoxalmente, por sua solidão”.⁶⁷

O neorrealismo italiano, florescido numa aparente autoralidade, preservava a sua dívida com as escolas precedentes, na visão de Walter: “Se a Itália já não tivesse antes da guerra, e desde antes de Mussolini, uma tradição cinematográfica, o exemplo de seus cineastas, que, sem estúdios, com uma pobreza absoluta de recursos, dentro da confusão enorme da queda do fascismo e do fim da guerra, conseguiram implantar a escola do neorrealismo, poderia nos servir”. O modelo da escola italiana de Rossellini e Vittorio De Sica ecoará em seu esquema de apropriação das fontes nacionais pelos cineastas. Sete anos depois deste exame sistêmico do cinema brasileiro, Walter destaca a relevância do estilo universalizante do neorrealismo para a experiência de outros países – e o faz na abertura de uma crítica de um filme americano, *A deusa* (The goddess, 1958), de John Cromwell.

Se o neorrealismo houvesse desaparecido na Itália, teria renascido nos Estados Unidos, como a expressão mais representativa do seu cinema atual. Essa verificação vem confirmar a tese de que o neorrealismo não é um comportamento estético limitado a um só povo, porém extensivo a todos os povos que, num determinado

66 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, p.254. “Bases e perspectivas do cinema brasileiro (III)”, *Diário de Notícias*, 13/04/1952.

67 Ibid., v.1, p.255. “Bases e perspectivas do cinema brasileiro (III)”, *Diário de Notícias*, 13/04/1952.

momento histórico, sentem que a sua própria realidade é o mais lúcido e fecundo dos temas. Aliás, das escolas que têm surgido na história do cinema, o neorrealismo será a mais permanente, porque também a mais versátil e múltipla. Adota, em cada país, as suas características peculiares, transformando-se, em consequência, numa linguagem específica nacional. Assim aconteceu na Índia, no Japão, na Grécia, na Polónia, na Tchecoslováquia, no México, mesmo no Brasil em raros casos. Assim também está acontecendo nos Estados Unidos.⁶⁸

Seu entusiasmo com *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, a ponto de engajar-se na campanha contra a censura federal, exibindo-o no Clube de Cinema e em sessões privadas para deputados e oficiais da Marinha e do Exército, em 1955, tem parentesco direto com a aplicação do procedimento neorrealista ao caso brasileiro. “O fato, porém, é que as andanças dos meninos do morro carioca a unirem os caminhos cruzados das várias estórias do filme, quando não provocavam o nosso sorriso, é porque nos enterneciam e, às vezes, quase faziam chorar. Quer dizer: seu primeiro filme transmitia emoção humana. E mais ainda: a emoção brasileira. O ar de vida que nele soprava tinha uma certeza de Brasil. O neorrealismo, que fora da Itália, se nacionalizara nosso”, constatou Walter, num artigo dirigido a Nelson, em seguida à sua decepção com *Rio, Zona Norte*, em dezembro de 1958.⁶⁹

1.4 – Atraso e autenticidade

Antes do surgimento de *Rio, 40 graus*, houve o caso interrogativo de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, sucesso internacional da Vera Cruz, eleito melhor filme de aventura no festival de Cannes no ano em que *O salário do medo* (*Le salaire de la peur*, 1953), de Henri-Georges Clouzot, levou o prêmio máximo do júri presidido pelo poeta e cineasta francês Jean Cocteau. Em abril de 1952, Walter cometera o equívoco de subestimar a capacidade de Lima Barreto dirigir um filme de qualidade relacionado ao ciclo do cangaço no Nordeste: “Não é de se acreditar (...), embora não se deva prejudicar, que a concepção de vida e o gosto pela pura arte de Lima Barreto lhe permitam a posição singular de fundador de uma escola brasileira de cinema”.⁷⁰

O resultado de *O cangaceiro* surpreendeu Walter em seus elementos afirmativos e destoantes das ideias que vinha manifestando sobre a representação do país na tela. “Entre a ironia negadora dos pessimistas recompensados e o entusiasmo ingênuo dos patriotas crédulos, é possível situar, com

68 Silveira, W., op.cit., 2006, v.2, p.79. “A Deusa: um retrato de atriz”, *Diário de Notícias*, 17/03/1959.

69 Ibid., v. 2, p.49. “Carta a um amigo cineasta em véspera de Natal”, *Diário de Notícias*, 28/12/1958.

70 Ibid., v.1, p.253. “Bases e perspectivas do cinema brasileiro (II)”, *Diário de Notícias*, 06/04/1952.

sincero rigor e exata franqueza, a obra cinematográfica de Lima Barreto”, iniciou o crítico, que reconheceria os defeitos do mau vaticínio no ano anterior: “O vaidoso cineasta não deixará o cinema para cultivar batatas, como prometera, se não realizasse o melhor filme brasileiro de todos os tempos, o único, segundo ele. De fato o fez, sob um critério artesanal e por vezes mesmo artístico. Todavia, como pretender também que seu filme tivesse atingido uma categoria de arte capaz de justificar o nascimento, para sempre, de um tardio estilo cinematográfico nacional?”. A resposta de Walter seria ambígua e afogueada pelas promessas e responsabilidades nascidas com o filme de Lima Barreto, apesar de notar confusões entre as fórmulas de arte comercial e arte popular.

Apenas Lima Barreto não teve a coragem – ou o valor – de completar e aprofundar a sua obra, não avançando até o limite em que transformaria não apenas no melhor filme já produzido no Brasil, mas num dos retratos mais verídicos de nossa gente dentro da arte. Porque sem dúvida se o fenômeno nacional tomado como tema por Lima Barreto demonstra ainda uma vez a seriedade do seu espírito cinematográfico num país em que só agora o cinema começa a ser incluído nos quadros da cultura nacional e jamais se tentara o aproveitamento fílmico de um problema tão importante, seria esta própria importância que deveria determinar a vontade – ou a capacidade – que faltou a Lima Barreto, como, aliás, muitas vezes tem faltado, de certo modo, a Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa no cinema mexicano, de dar uma consistente estrutura sociológica ao seu filme.⁷¹

Incomodava-lhe, na obra, o retrato frustrante de uma trajetória coletiva, diluída em histórias individuais sem alcance, e não julgava inadmissível a falta de uma abordagem das “origens latifundiárias do cangaço e do papel que este teve nas lutas políticas dos senhores do Nordeste”, mas sim o desconhecimento total das “raízes sociais do cangaço, sem relacioná-lo com as condições históricas em que nasceu e se desenvolveu”, tendo por resultado “a existência simplesmente formal do cangaço, uma visão formalista, não realista, do banditismo do sertão”. A fotografia de Chick Fowle, o uso do folclore musical do Nordeste, as “soluções de tempo” do montador Oswald Hafenrichter, a *mise-en-scène* de Lima Barreto em muitos planos e sequências “de categoria internacional”, punham o filme num lugar, sem dúvida, destacado. “E é por isso que, não obstante todas as reservas lealmente aqui levantadas, nós desejamos apertar a mão de um brasileiro que, malgrado o mais triste e inútil cabotinismo de quem se julga com um olho em terra de cegos, é o primeiro de quantos estudamos, escrevemos ou realizamos cinema a ingressar, com honra e responsabilidade, nos quadros da cinematografia mundial”, reconheceu Walter.⁷²

71 Silveira, W., op.cit., 2006, v.1, p.290. “O Cangaceiro”, *Diário de Notícias*, 03/05/1953.

72 Ibid., v.1, p.293. “O Cangaceiro”, *Diário de Notícias*, 03/05/1953.

Em maio de 1954, em visita a Salvador, Lima Barreto exorbitaria em vaidades num encontro com Walter da Silveira assistido por um repórter do “Diário de Notícias”, no Hotel da Bahia. Bem-humorado, o cineasta antecipou seu próximo projeto, depois de *O Cangaceiro*: “Ponha isto no seu jornal, em machete: ‘O Sertanejo’ é bahiano. E como subtítulo: recuperação de homens, usos e costumes do território bahiano”, avisou e sorriu para Walter, talvez brincando com as cobranças de profundidade sociológica. O cabotinismo, como esperado, persistia: “Não existe cinema brasileiro. Há ‘O Cangaceiro’ e nada mais: foi nada mais, nada menos do que um erro de cálculo. A regra de cálculo não funcionou e então saiu o ‘O Cangaceiro’”, resumiu. Haveria outro filme relevante? – quis saber o repórter. “Não vejo nem filmes brasileiros nem de qualquer outra parte”. E como poderia julgá-los? “Sou psicólogo: tanto sou que conheço os meios e as capacidades dos cineastas de todo o mundo”.⁷³

Nove anos separam “Esta é a hora do cinema nacional” (1943) de “Bases e perspectivas do cinema brasileiro” (1952), um intervalo idêntico ao que Walter levou para escrever outros dois estudos aprofundados e complementares a este último, relacionando a urgência da criação de um estilo nacional aos fundamentos econômicos da indústria de filmes: “Depoimento inicial” (1961) e “Cinema Novo” (1962), ambos encontrados entre os seus escritos inéditos, provavelmente esboços de um adiado projeto historiográfico. Há, ainda, o breve texto “Raízes do Cinema Novo” (1962), restrito a tímidas pinceladas. Walter assimila então o léxico da teoria econômica do subdesenvolvimento e acompanha uma parcela dos intelectuais de esquerda que investiga o atraso brasileiro dentro do quadro de disparidades do capitalismo global, em consonância com as ideias de Celso Furtado, que lançara “Desenvolvimento e subdesenvolvimento” em 1961. O ensaio “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Sales Gomes, publicado na revista *Argumento* em 1973, consolidará a vertente ensaística que medita sobre a tensão entre ocupado e ocupante. O nacionalismo de Walter ganhou matizes e não resvalou para uma adesão restrita e dogmática às expressões artísticas populares, que seduziam a esquerda universitária do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), mas em algum grau seus ensaios sugerem um mal-estar com o caráter postiço e inautêntico da vida cultural brasileira tal como o define Roberto Schwarz: “Todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.⁷⁴

73 “‘O Sertanejo será um filme baiano’, diz Lima Barreto”, *Diário de Notícias*, 18/05/1954.

74 Schwarz, R. “Nacional por subtração” em *Que horas são?*, 1989, p.30.

Episódios relevantes da história do cinema brasileiro adensaram as reflexões teóricas de Walter sobre autenticidade e independência, condições objetivas e subjetivas do filme brasileiro, industrialização, colonialismo cultural e uso da paisagem na aclimação temática. Os conceitos de desenvolvimento e subdesenvolvimento não são aprofundados em suas pesquisas sobre os estúdios nascidos numa sociedade de capitalismo periférico. O golpe de 1964 parece interromper em definitivo essa perspectiva analítica. De mais perceptível, influíram em seu horizonte a ruína da Vera Cruz e os lançamentos de *O cangaceiro* em 1953, *Rio, 40 graus* em 1955, *A grande feira* de Roberto Pires, em 1961, *Barravento* de Glauber Rocha, *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte e, em menor grau, *Os cafajestes* de Ruy Guerra, em 1962. Numa paráfrase ao cineasta e crítico francês Louis Delluc, na revista Cinéa (“*Que le cinéma français soit du cinéma, que le cinéma français soit français*”), Walter insistia na tarefa de repor o cinema brasileiro na realidade brasileira assim como no cinema em si. As pequenas participações do crítico como ator dos filmes *A grande feira* e *O pagador de promessas* são episódios expressivos de seu engajamento, no limite, corporal.

“Depoimento inicial” sinaliza o seu retorno à investigação do atraso da cinematografia brasileira, insuficientemente discutido nos congressos de críticos e escritores, segundo Walter, imutável em seu desencanto com os frutos malsucedidos dos debates. A partir de 1943, o ano de seu ensaio primevo sobre o cinema nacional, a falta de consciência estética e indústria florescente assinalava o subdesenvolvimento. O quadro político, eletrizado pela renúncia do presidente Jânio Quadros, tingia ao menos de cores pré-revolucionárias o início dos anos 60, quando o cinema saía da inércia e passava a responder à agitação rural e urbana. Walter percebia a reviravolta:

Desde 1961, imprevistamente, o panorama se transformou. A história do país, numa rápida e espantosa tomada de consciência da realidade, fez apressar a marcha do cinema. Há uma correspondência entre a agitação política crescente e a nova inquietação cinematográfica. A produção, antes limitada ao Rio de Janeiro e São Paulo, estendeu-se à Bahia, deslocou-se para o nordeste. Insurgindo-se contra a baixa comédia e a imitação do estrangeiro – duas alienações –, trabalhando artesanalmente, mas com independência, jovens agrupam-se no Cinema Novo. A problemática social e antropológica surge nos documentários. Em Cannes, dois mil europeus aplaudem, com arrebatamento, *O pagador de promessas*. A crítica internacional, em Karlovy-Vary e Sestri Levante, cerca de admiração o quase adolescente realizador de *Barravento*. A ofensiva toma diversas direções.⁷⁵

75 Silveira, W., op.cit., 2006, v.3, p.256. “Depoimento inicial” (inédito), 1961.

O cinema brasileiro não superaria tão cedo o atraso, concluiu Walter, inclinado a diagnósticos pesados em sua revisão historiográfica, ao reconhecer os desacertos das disparidades regionais do Brasil. “Tem havido um cinema carioca e um cinema paulista, outrora um mineiro, recentemente um baiano, nunca um cinema de características mais amplas, totais”, ele ponderou. A crise de autorreconhecimento se apresentara de forma desigual em quatro caminhos: Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia. “O cinema carioca sempre se identificou pela ausência de audácia artística. Durante muito tempo – que só presentemente parece findar –, impôs-se limites de tema e linguagem. Explorando um público retardado em seu gosto pelo analfabetismo, sua constância foi a chanchada, no mais baixo nível da comédia musical”, afirmou Walter a respeito da Atlântida e outras produtoras que “adotaram como sistema omitir qualquer relacionamento mais profundo com a terra e a humanidade carioca”.⁷⁶

O exemplo da Vera Cruz corrigira em parte os planos autocentrados das produtoras do Rio, voltadas exclusivamente para o mercado interno. “Talvez por antagonismo ao estilo medíocre da realização carioca, pela ambição de superá-lo, o cinema paulista pretendeu assimilar o exemplo artístico de outros povos, quando não, individualmente de cineastas estrangeiros”, observou o crítico. Mas, na outra face, o despaisamento redundou “num cinema sem sentido nacional porque não quis tê-lo e sem interesse universal porque não tinha categoria para obtê-lo”. Ele faz uma síntese crua: “o equívoco do cinema carioca derivou da subestimação cultural do filme brasileiro, o paulista da falsa superestimação”.

Walter reconhecia em Humberto Mauro “a figura exponencial” do cinema brasileiro, por antecipar, nos anos 20, um sentimento nacional não repetido, posteriormente, nas experiências do Rio e de São Paulo. Havia, entretanto, uma fantasia provinciana restritiva: “Admira-se que em Cataguazes florescesse tão extraordinária vocação para o cinema, porém lamenta-se uma demasiada inocência nos melodramas desse mineiro, um romantismo já sem tempo, quer dizer, uma dimensão ideológica menor na ambiência e nas criaturas retratadas”. O quarto caminho, o do cinema baiano, se abriu com *A grande feira*, de Roberto Pires. Os ecos de Cataguazes são sentidos no ciclo da Bahia, ainda em início de estrada, fundado numa estrutura econômica semiamadora, quase cooperativa na engenharia dos filmes. “Sua ilusão provinciana superou a de Humberto Mauro, no propósito de fixar um estado de alma nacional. Recusando-se a descer até o simplismo carioca ou a elevar-se até a soberba paulista, admitiu que lhe bastaria uma certa coragem de ser contemporâneo e de ser sociológico para afirmar-se. Esqueceu-se que, para dar a medida sociológica do contemporâneo,

76 Silveira, W., op.cit., 2006, v.3, p.256.

necessitava a cultura da realidade, para a qual não se preparara”, argumentou Walter, que pode ser visto como um dos ideólogos do movimento: “A maior frustração do filme baiano veio a consistir em não poder ou não querer ir até as consequências finais de seu pensamento”.⁷⁷

Sem caráter nacional mas com estética digna de antologias mundiais, *Limite* (1931), de Mário Peixoto, não conseguiu inaugurar uma escola por ser “dotado de um absolutismo formal vanguardista”. A gênese de uma escola brasileira era um imperativo do esquema de Walter, e a oportunidade se perdera com *O cangaceiro* e *Rio, 40 graus*, esboços de um estilo nacional descontinuado. Os diretores Lima Barreto e Nelson Pereira dos Santos, “um porque talvez ambicionasse demais, o outro de menos, abandonaram a primeira possibilidade de criar, entre nós, o filme rural ou o filme urbano, dois filmes-tipos da nacionalidade. Entretanto, sem estilo brasileiro, como sair da pré-história, como ingressar na história da arte cinematográfica?”.

A pergunta poderia conduzi-lo ao programa estético do Cinema Novo, se lembramos que seus jovens protagonistas estavam na vizinhança desses diagnósticos, ansiosos pela primazia do ingresso na *história*. O universo formado à frente de Walter era prematuro e o ativismo juvenil seguia maior do que a realização de filmes, embora o crítico se revele predisposto à aliança. Em vez de embarcar em profecias, ele recuou à trajetória irregular da Vera Cruz e buscou estabelecer a autenticidade e a independência como duas fontes de emancipação, com um breve reexame do legado da Atlântida, no Rio. “*Caiçara, Terra é sempre terra, Ângela, Apassionata, Uma pulga na balança*, filme sobre filme, toda produção da Vera Cruz foi afastando progressivamente o público da esperança de um grande cinema nacional. Todos se convenciam, numa verificação irônica, de que até as comédias carnavalescas vulgares e primitivas expressavam mais e melhor o sentimento e a vida do povo brasileiro do que esses dramas sem inspiração nos costumes e personagens nacionais”.⁷⁸

Um dado novo ao problema da autenticidade social no cinema se apresentou com o refluxo da escola neorrealista na Itália, avaliado no ensaio “Depoimento inicial”, em 1961. Reticente quanto às razões da queda, Walter conservava-se sensível aos postulados dos “sociólogos em ação” e cria na persistência do estilo em outras cinematografias: “Pode-se (...) concluir que o declínio não proveio de ter o neorrealismo esgotado completamente os aspectos da realidade italiana que interessarem à arte. (...) E tanto é certo que, nas gerações mais recentes, o neorrealismo tem ressurgido e achado outras vias, quando não os próprios caminhos ortodoxos e habituais”.⁷⁹

77 Ibid., v. 3, pp.256-257. “Depoimento inicial” (inédito), 1961.

78 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 3, p.259. “Depoimento inicial” (inédito), 1961.

79 Ibid., v. 3, p.263. “Depoimento inicial” (inédito), 1961.

No ensaio “Cinema Novo”, escrito para a semana de “Cinema e desenvolvimento” organizada por jesuítas sob a liderança do provincial Pedro Dalle Nogare, em agosto de 1963, Walter encaixa a interpretação dos fatos econômicos e políticos da produção brasileira no comentário estético dos primeiros filmes do movimento cinemanovista, visto aqui em sentido amplo e geracional, com ênfase na figura de Glauber Rocha, do recém-lançado *Barravento*. Dessa vez, o crítico envereda pelo lugar da paisagem na definição do filme nacional, inspirado pelas origens do *western* nos Estados Unidos e, no plano literário, pelo recurso dos romancistas e poetas românticos de aglutinar geografia e sentimentos nativistas. Walter consolida nesse ensaio a vertente de historiador-doutrinador, o intérprete que percorre a pré-história da cinematografia brasileira para induzir a intervenções no presente, disposto a incorporar o cinema moderno ao ideário nacionalista, contrário à hegemonia americana no mercado exibidor, num momento de campanhas esquerdistas por reformas de base, às vésperas da queda do governo João Goulart e da ruptura do golpe de 1964.

Na abertura do ensaio, o crítico apontou a realização da indústria cinematográfica como a mais urgente demanda do campo das artes, um tema a ser posto ao lado das reformas de base. “Lamentavelmente, neste país, até hoje não se restringiu a importação de filmes estrangeiros e o que se verifica, em vez do desenvolvimento do cinema nacional, se processa entre nós, dentro do nosso campo, o desenvolvimento do cinema estrangeiro”, escreveu Walter, numa fase em que se produzia em média 40 filmes brasileiros por ano.⁸⁰ A inquietude nacionalista do pós-guerra, não só no Brasil mas na Europa arrasada, favorecia a “eclosão do filme nacional” e as condições para seu nascimento tardio, à primeira vista, emergiam do público conquistado pelo filme brasileiro – neste panorama, os realizadores nordestinos confrontavam “a morte da chanchada, da baixa comédia musical e qualquer desembargo histriônico de Oscarito” e “o cinema paulista, com aquela preocupação ingênua de inquietação estrangeira” (uma aguilhoda em Rubem Biáfora e Walter Hugo Khouri). “O cinema que se limitava a Rio e a São Paulo, de repente, rompe no nordeste e, particularmente, na Bahia. É a busca de uma personalidade nacional ainda que muitas vezes, inconsequentemente, como em filmes como *Os cafajestes*”, observou o crítico, perto de entrar num exemplo mais próximo: “É o movimento do jovem que, além de desejar a afirmação da própria personalidade, reclama também a afirmação da personalidade nacional, como é o caso de Glauber Rocha em *Barravento* e, inclusive, para surpresa e espanto de muitos, as portas estão abertas dos

80 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 3, p.269.

bancos, através de financiamentos, para criação de filmes, ou seja, para uma pequena indústria cinematográfica”.⁸¹

Com a articulação de política, estética e economia, um espírito multidisciplinar organizava os ensaios historiográficos de Walter da Silveira. Em sentido contrário ao modelo industrial americano, esse conjunto de proposições tinha uma natureza estatizante – “a ajuda estatal é imprescindível” – e expressava uma metologia pluridisciplinar análoga à de Alex Viany e Sales Gomes, uma exigência da interpretação dos efeitos do subdesenvolvimento. Assim, “repita-se, nós atendemos ao mercado interno e este mercado depende do desenvolvimento material do país e da educação do povo. A baixa renda nacional per capita faz declinar a renda cinematográfica”, concluía o crítico baiano. “Se somos um povo de baixa renda pessoal, essa baixa renda influi decisivamente na pequena renda da indústria cinematográfica. Daí o entrelaçamento, nesta hora nacional do cinema, da reforma da estrutura, particularmente da reforma agrária e da industrialização”.⁸²

Além de certas anotações sobre a economia do cinema dentro do ideário nacionalista, o principal ganho teórico do ensaio “Cinema Novo” se manifesta na análise minuciosa da paisagem do filme de tipo brasileiro, a partir de exemplos elucidativos da Vera Cruz, e nos reparos às primeiras obras entendidas como cinemanovistas, avaliadas sob o critério da representação da nacionalidade. “Não será que, no cinema nacional, ainda agora, cem anos mais tarde, deva conquistar também a sua emancipação pelo paisagístico, pela emoção da natureza interpretada como fato artístico? As tentativas mais sérias de filme brasileiro não se orientaram neste sentido?”, questionava o ensaísta, evocando os casos de *O cangaceiro* e *Sinhá Moça*, ambos de 1953, nos quais a paisagem têm relevância dramática: “No primeiro houve uma falsificação do nordeste; no segundo, uma invocação do passado. Simplesmente uma decoração para episódios de personagens sem aquelas exigências de uma natureza que determinasse ou explicasse a presença do homem”.⁸³ Sem o “vigor plástico” de Lima Barreto, *Sinhá Moça*, de Tom Payne, conquistara elogios do crítico: “uma bem maior unidade orgânica, uma coesão de forma e conteúdo bastante visível num filme em que, pela própria estrutura narrativa contrapontada, com uma ação constantemente dividida entre ambientes opostos, se tornava difícil atingir essa coesão e unidade”.⁸⁴

81 Ibid., v.3, p.269. “Cinema Novo” (inédito), 1962.

82 Silveira, W., op.cit., v.3, 2006, p.270.

83 Ibid., v.3, p.276. “Cinema Novo” (inédito), 1962.

84 Id., v.1, 2006, p. 303. “Sinhá Moça”, Diário de Notícias, 05/07/1953.

Um confronto dos ensaios centrais de Walter da Silveira com o manifesto “A Estética da Fome” (1965), de Glauber, no auge do Cinema Novo, sugere afinidades na defesa da exposição das mazelas do subdesenvolvimento como etapa necessária à libertação estética do cinema brasileiro numa situação colonial, abarcada pelo diretor baiano na dimensão da América Latina. Glauber encontrou referências no romance social de 1930, Walter foi à literatura romântica do século 19:

Não tenhamos temor, não tenhamos pudor na exposição de nosso subdesenvolvimento. Autenticidade do nosso subdesenvolvimento poderá ser o retrato de nós mesmos, não subdesenvolvimento cultural do cinema traduzido na chanchada, mas o subdesenvolvimento do homem brasileiro retratado em suas condições materiais e espirituais.
(...)

Desejamos ao mundo brasileiro, queremos um conteúdo e uma exposição nacionais que corresponderá, em nossa época, ao indianismo de Alencar ou ao abolicionismo de Castro Alves, romantismo brasileiro de Fagundes Varela, modernismo de Mário de Andrade, que corresponderá, deverá corresponder a uma realidade dinâmica, a realidade dialética do país em transformação.⁸⁵

Para o crítico, o pioneirismo do cinema baiano se encontrava na consciência da realidade do país enredado na luta por reformas estruturais, na temática contemporânea e na “coragem sociológica” não levada a último termo pelo argumentista, Rex Schindler, e pelo diretor, Roberto Pires. Walter lamentou que o “drama central da feira” se desencaminhasse para a representação de uma casa burguesa, que aplaca o drama, num “primarismo sociológico da história”. Ele não registrou um incidente que poderia nuançar os seus relatos das ameaças externas ao filme brasileiro e reconhecer transtornos autofágicos do subdesenvolvimento. No desacerto do lançamento nacional de *A grande feira*, houve a esperteza inimiga de Oswaldo Massaini, distribuidor de filmes e então produtor de *O pagador de promessas*. Em São Paulo, o empresário paulista envolveu os produtores baianos Rex Schindler e Braga Neto em jantares caros e conseguiu convencê-los a lançar o segundo longa de Roberto Pires na altura da estreia da película de Anselmo Duarte. Ambientadas na Bahia, as duas obras somariam público, ele argumentou, ao insistir no acerto de ponteiros. A manobra só foi percebida no ano seguinte, enquanto *A grande feira* era engolido nos cinemas pelo sucesso de *O pagador de promessas*, vencedor da Palma de Ouro em Cannes. “Uma estupidez de tabaréu”, reconheceria Schindler.⁸⁶

85 Silveira, W., op.cit., 2006, v.3, p.278. “Cinema Novo” (inédito), 1962.

86 Para o episódio com Oswaldo Massaini, ver Setaro, A. **Panorama crítico do cinema baiano**, 2013, p.67. Para a frase de Rex Schindler, Góis, A., op.cit., 2009, p. 122.

Walter aproveitou-se de dois filmes para investigar suas teses de autenticidade sociológica: o próprio *O pagador de promessas* e *Orfeu do Carnaval* (Orfeu Negro, 1959), do francês Marcel Camus, uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes. *Orfeu* representava um caso ambíguo de filme que excedia as expectativas frustradas e renunciava a viabilidade do cinema brasileiro e de um filme falado em português no mercado internacional, uma evidência não esmaecida pelo pecado das simplificações sociológicas e outros equívocos de um diretor estrangeiro sem vivências profundas no país sul-americano. Walter contrapôs-se a uma entrevista de Camus à revista *Cinéma 59* (n.36), por reconhecê-la coalhada de impressões ingênuas:

Nem é certo que, embora nossas principais fontes de cultura tenham vindo da Europa e da África, sejamos um povo sem raízes, sem tradição de expressão – sociólogos e historiadores estrangeiros têm afirmado o contrário –, nem é verdadeiro que inexistam entre nós uma classe média, um meio termo social, além de ser totalmente irreal que os negros residam nos morros como defesa contra a penetração da civilização. Os negros moram nas favelas do Rio de Janeiro por necessidade econômica e não por necessidade cultural. Ademais, nas mesmas favelas moram brancos, brancos da pobreza e do proletariado carioca. Camus não os teria visto? Supor que nos morros do Rio de Janeiro há uma espécie de refúgio negro, um Harlem voluntário, equivale a supor estar vivendo o negro no Brasil numa discriminação que o afasta do contato com as outras raças, sem a interpenetração cultural e o sincretismo religioso que tanto nos caracteriza.⁸⁷

Entretanto, ali estava o ambivalente *Orfeu do Carnaval* a demonstrar “que, com largos meios financeiros, é possível o cinema nacional”. Walter reiterava que a força do filme provinha diretamente da temática brasileira – um potencial entrevisto em *O cangaceiro* – e do esvaziamento do clichê de que a língua portuguesa não se adequava ao cinema e afastava as plateias estrangeiras: “entre as vitórias indiscutíveis de Orfeu Negro, no balanço de seus triunfos e derrotas, estará sempre o de testemunhar as possibilidades fonéticas do povo brasileiro. Os diálogos de *Orfeu do Carnaval* são os primeiros diálogos definitivos do Brasil no cinema. Este é o grande favor que devemos ao filme, e pelo qual nos confessamos agradecidos e emocionados”.⁸⁸ Três anos depois, *O pagador de promessas* parecia encarnar uma segunda etapa. Presente no Festival de Cannes de 1962, Walter assistiu de perto ao triunfo do filme de Anselmo Duarte, falado em português como *Orfeu* e ainda mais sedutor na exploração da evocada originalidade brasileira, apesar das deficiências narrativas. O entusiasmo de Walter com a Palma de Ouro se devia mais à certeza de uma vitória estratégica do cinema nacional, pois não tardou a ressaltar a superioridade evidente dos derrotados, dentre eles Robert Bresson e Luis Buñuel, uma opinião que teria irritado Duarte na França.

87 Silveira, W., op.cit., 2006, v.2, p. 106. “Orfeu do Carnaval: um filme estrangeiro (I)”, *Diário de Notícias*, 15 e 16/11/1959.

88 Ibid., v.2, p.109. “Orfeu do Carnaval: um filme estrangeiro (II)”, *Diário de Notícias*, 22/11/1959.

“Se tivesse tido a honra, que jamais me chegará, de compor o júri, não votaria na fita de Anselmo Duarte para a Palma de Ouro. Porque não poderia votar como brasileiro: deveria votar como membro de um júri internacional, de acordo com o meu sentimento estético. E este me indicaria preferir *Electra* do grego Cocoyannis, como outros preferiram *L’eclisse* [de Antonioni] ou *Le procès de Jeanne d’Arc* [de Bresson], ou ainda *El ángel exterminador*” [de Buñuel], revelou Walter. “Teve, sem dúvida, a intuição do filme-espetáculo – e por isso foi tão aplaudido em Cannes. Faltou-lhe a intuição de filme como cultura – e por isso foi tão recusado por boa parte da crítica”. O crítico identificava, no entanto, o encontro do diretor com uma abordagem nacional-popular indispensável aos progressos do cinema brasileiro:

Teria Anselmo Duarte compreendido as razões de sua vitória, para aproveitá-las em outros filmes? Decerto que Cannes é um centro cinematográfico do mundo e *O pagador de promessas* alcançou uma vitória mundial. Mas esta não deveria advir dos relativos acertos de técnica e de estilo do filme. Foi o caráter brasileiro do drama que, malgrado várias imperfeições, lhe deu a Palma de Ouro. Aquele retrato de um povo, na sua tipicidade de costumes e sentimentos. A medida de nossa autenticidade. Uma certa originalidade nacional, a surpreender, encantar e comover outras nações.

Com a Palma de Ouro ainda não assumimos uma posição de relevo na cinematografia mundial. Tenhamos humildade para senti-lo e dizê-lo.

Mas, com *O pagador de promessas*, nasce para o Brasil o compromisso de justificar, com filmes ainda melhores, no grande prêmio de Cannes.⁸⁹

Onde o filme de Anselmo Duarte estagnava, o grupo do Cinema Novo retomava e dramatizava o projeto estético emancipador, como conjecturava Walter da Silveira em 1962, reincidente na tática de apoio programático sem condescendência com os filmes nascidos sob o ideário moderno. “Graças ao papel exercido pelos cineclubes, pela crítica independente, pela crescente tomada de posição dos intelectuais diante dos problemas pré-revolucionários do Brasil, começa a surgir um movimento, já chamado de Cinema Novo, cuja tendência é libertar o cinema brasileiro tanto dos temas vulgares quanto da cópia servil do esteticismo estrangeiro”, escreveu o crítico, bem impressionado com os promissores *Couro de gato* de Joaquim Pedro de Andrade, *Barravento* de Glauber, *Os cafajestes* de Ruy Guerra e *Três cabras de Lampião* de Aurélio Teixeira.

Em 1961, durante a Bienal de São Paulo, Walter se destacara nos debates da “Homenagem ao documentário brasileiro”, considerado por Glauber como um dos eventos disparadores do Cinema

89 Silveira, W., op.cit., 2006, v.2, p.264. “Cannes, 62 – Electra de Michael Cacoyannis”, *Diário de Notícias*, 15/07/1962.

Novo, no qual foram também exibidos, entre outros, *Aruanda* de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo* de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni.⁹⁰ Estes filmes afixavam as suas anotações encorajadoras nos primórdios do movimento, sedimentado mais à frente por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os fuzis*, *Vidas secas* e *O padre e a moça*. “Os jovens cineastas pretendem documentar a realidade nacional, exprimir os vários aspectos da cultura brasileira, não ter medo de ir até onde devem ir para retratar o povo. Da curta-metragem, em que se iniciaram, estão passando para a longa-metragem. (...) Dessa geração sairá, em definitivo, nos próximos anos, o *Cinema Novo* do Brasil”⁹¹, sentenciou Walter, renunciando a visão teleológica do cinema brasileiro radicalizada por seu discípulo mais impetuoso, que fazia a história afluir para seus propósitos estéticos, com o qual o crítico manteve uma estreita interlocução de 15 anos. Glauber, naturalmente.

90 Rocha, G., op.cit., 2004, p.404: “O cinema novo foi lançado na Bienal seguinte. Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade, Francisco Luiz de Almeida Salles, o grande Presidente da CB, organizaram, com colaboração de Paulo Perdigão, David E. Neves, Walter da Silveira, minha e de Jean-Claude Bernardet uma apresentação de documentários brasileiros de curta-metragem reunidos sob o título geral de ‘Cinema novo brasileiro’, ainda *oficiosamente*. Foram apresentados *Aruanda*, *Couro de gato*, *Arraial do Cabo* etc., e os debates dominados por Walter da Silveira que, conhecendo apenas copiões, afirmou o carácter revolucionário de Barravento. Sucesso consagrador”.

91 Silveira, W., op.cit., 2006, vol.3, p.265. “Raízes do Cinema Novo” (inédito), 1962.

2 – Visão de Glauber Rocha, crítico e espectador

O adolescente Glauber Rocha ainda não definira uma sensibilidade cinéfila ao escrever para o tio Wilson Mendes de Andrade, em janeiro de 1953, revelando-se envolvido pela literatura e pela filosofia, sem notas entusiasmadas sobre filmes, sob o efeito da leitura de “Terras do Sem-Fim”, de Jorge Amado, “Olhai os lírios do campo”, de Érico Veríssimo, “As dores do mundo”, de Schopenhauer, e “Assim falou Zaratustra”, de Nietzsche. “Tio, quero dizer-te ainda que nunca deixei-me influenciar por fitas cinematográficas ou histórias em quadrinhos. Bons filmes como *O Cristo proibido*, italiano, *Chaga de fogo*, americano, *Uma rua chamado pecado*, americano, e *Luzes da ribalta*, de Chaplin, deixam uma certa impressão em nosso espírito, mas convém dizer que tratam-se de filmes humanos, feitos por homens conscientes, cada qual procurando difundir sua filosofia através da sétima arte (tenho também de citar *Orfeu*, de Jean Cocteau)”, disse o garoto de 13 anos, nascido em Vitória da Conquista mas radicado em Salvador, com a família, em 1948.⁹² Ainda na cidade natal, frequentador de filmes de banguê-banguê no Cine Conquista, ele lia a revista *A Cena Muda* (1921-1955), onde publicaria tempos depois uma carta de leitor.⁹³

Uma reversão ocorreu aparentemente em 1954, ao deixar o internato do colégio protestante Dois de Julho e ingressar no Ginásio da Bahia (seção Central). Na biografia “Glauber Rocha, esse vulcão”, João Carlos Teixeira Gomes registra que o ano letivo se iniciou em 15 de março, um dia depois do aniversário de 15 anos de Glauber, que surpreenderia a turma com a leitura de sua peça de teatro “Stéfanu e o diabo”, transformada em seguida num balé dedicado à irmã, Anecy.⁹⁴ Em janeiro, no Ginásio da Bahia, o Clube de Cinema realizou uma sessão de *Os Amantes de Verona* (*Les amants de Vérone*, 1949), de André Cayatte, mas não há certeza quanto à presença de Glauber. Teixeira Gomes, ex-colega do cineasta, lembrou-se das andanças dos estudantes pelas casas de cinema, nas horas sem aulas.⁹⁵ Resta pouca dúvida de que Glauber desfrutou da liberdade proporcionada pelo regime aberto do colégio para aprofundar suas jornadas nas telas da cidade. Em janeiro de 1955, após a reabertura do Cine Guarani, numa sessão de domingo, o poeta Florisvaldo Mattos foi apresentado a um adolescente por Walter da Silveira: “Este é Glauber, um garoto interessado em

92 Rocha, G. **Cartas ao mundo**, 1997, p.79. A carta é de 15/01/1953.

93 Pierre, S. **Glauber Rocha**, 1996, p. 102.

94 Teixeira Gomes, J.C. **Glauber Rocha, esse vulcão**, 1997, pp.28-29.

95 Ibid., 1997, p.30.

cinema”.⁹⁶ A aproximação com o crítico se dera, portanto, em algum momento de 1954, numa sessão do clube. A biógrafa Sylvie Pierre estabelece 1955 como o ano em que ele passa a frequentá-lo mais assiduamente.⁹⁷ Vamos percorrer quatro caminhos da fase baiana do cineasta: os anos cinéfilos, no cineclube e no circuito comercial; a atuação como crítico, para corrigir erros historiográficos e acompanhar as suas migrações em jornais; o surgimento de seu discurso anticolonial; e a evolução de seu pensamento sobre o cinema brasileiro de 1957 a 1963, período em que identificamos a gênese do livro “Revisão crítica” (1963).

2.1 – Os anos cinéfilos

Rastrear os primórdios da paixão cinéfila de Glauber inclui a tarefa de descobrir ou indicar por onde andou seu olhar de espectador entre os 15 e 22 anos. Na década de 1950, os cinemas de Salvador recebiam queixas contra pulgas, ratos, ventiladores quebrados, cortinas puídas, falhas no som, erros na divulgação de horários, salas superlotadas e sanitários sujos ou interditados. No Cine Glória, casa de grande frequência na rua Rui Barbosa, os espectadores enfrentaram por mais de cinco meses uma tela despregada e sacolejada pelo ar encanado. “O vento transforma assim a imagem. A impressão que se tem, sem exagero, é que se está passando um filme de 16 mm em casa numa projeção de lençol de cama”, relatou o repórter José Olympio em fevereiro de 1956.⁹⁸ Depois de um longo período fechado, o Cine-Teatro Guarani, abrigo do Clube de Cinema nos anos 60, terminou aos cuidados de arrendatários e passou por reformas modernizantes das salas de projeção e de espera, com lustres do escultor Mário Cravo Jr. e murais de Carybé, ampliando sua capacidade para 1.048 espectadores – destes, 334 nas galerias –, regalados com ar condicionado e tela metálica e côncava (12 m de largura por 6,5 m de altura; a média da época era 5 x 4), capaz de projetar filmes em Cinemascope, ainda mais impactantes com o som estereofônico em 26 alto-falantes.⁹⁹ Em 1955, na reabertura, o Guarani era uma ilha de civilidade cercada de *poeiras* do centro.

Na formação inicial de Glauber, as sessões do Clube de Cinema aconteciam no Cine Liceu, casa de espetáculos inaugurada em 1921, ao lado do edifício do Liceu de Artes e Ofícios, na rua do Saldanha. Em 1928, um ano depois da reforma que ampliou sua capacidade para 1.017 poltronas, nele estreou *Aurora* (Sunrise: A Song of Two Humans, 1927), de F.W. Murnau.¹⁰⁰ Em 1954 e 1955, prevaleceram os filmes franceses e italianos no clube, sendo destacáveis, mas em menor número, as

96 Depoimento de Florisvaldo Mattos em 19/06/2016.

97 Pierre, S. op.cit., p. 46.

98 José Olympio, “Já é demais”, Diário de Notícias, 01/02/1956.

99 Silveira, W. **O eterno e o efêmero**, 2006, v.3, p.86.

100 Leal Filho, L.; Leal, G. **Um cinema chamado saudade**, 2015, pp.166-168.

produções inglesas. Esboçamos aqui um roteiro das possibilidades do Glauber espectador na Bahia, de 1954 a 1963, dentro e fora do cineclubismo. Pistas e comprovações surgem em anúncios, reportagens e críticas, que estão entrelaçados nesta cartografia de sua educação cinéfila, aberto a dúvidas e lacunas. Na ausência de certezas, impõe-se o registro de suspeitas ou vestígios dos filmes vistos. A partir de 1957, o ofício de crítico profissional proporcionou um guia objetivo do olhar de Glauber, ainda mais preciso no cacoete jornalístico de criar listas de melhores do ano, reveladoras de seus assombros estéticos, talvez de seu aprendizado técnico, por certo dos diretores tornados mestres. No “Diário de Notícias”, recolhemos ano a ano um roteiro seguro de sua vida de espectador em 1957, 1958, 1959 e 1960. Em 1962 e 1963, sem motivo claro, ele se ausentou das listas elaboradas nas redações ou na Associação de Críticos de Cinema da Bahia (ACCB).

Em seu provável ingresso no Clube de Cinema, em 1954, os sócios e frequentadores ocasionais puderam ver *Paris é Sempre Paris* (Parigi è sempre Parigi, 1951), de Luciano Emmer, e *Sua Majestade o Sr. Carloni* (Prima comunione, 1950), de Alessandro Blasetti, em fevereiro; outra vez Blasetti, com *Fabiola* (Fabiola, 1949), e *O Assassino Mora no 21* (L'assassin habite... au 21, 1942), de Henri-Georges Clouzot, em março; num mês promissor, *Carrossel da Esperança* (Jour de fête, 1949), de Jacques Tati, *O Boulevard do Crime* (Les enfants du paradis, 1945), de Marcel Carné, e *Três Dias de Amor* (Le mura di Malapaga, 1949), de René Clément, em abril (este filme entraria em cartaz no Cine Art em junho do ano seguinte); em maio, *A cidade se defende* (La città si difende, 1951), de Pietro Germi, *Crimes da alma* (Cronaca di un amore, 1950), de Michelangelo Antonioni, e *Garotas da Praça da Espanha* (Le ragazze di piazza di Spagna, 1952), de Luciano Emmer. De destacável, no final do primeiro semestre de 1954, *Páscoa de Sangue* (Non c'è pace tra gli ulivi, 1950), de Giuseppe De Santis, e *Rebento Selvagem* (Le garçon sauvage, 1951), de Jean Delannoy, exibidos em junho.

O mês de julho de 1954 trouxe *Amores de Apache* (Casque d'or, 1952), de Jacques Becker; em setembro, *Batalha nos trilhos* (La Bataille du rail, 1946), de René Clément; *Crime em Paris* (Quai des Orfèvres, 1947), de Clouzot, em outubro; *A festa do coração* (La fête à Henriette, 1952), de Julien Duvivier, em novembro. Como representantes minoritários do mundo anglófono, os britânicos *Alegrias a Granel* (Whisky Galore!, 1949), em agosto, e *O homem do terno branco* (The Man in the White Suit, 1951), em dezembro, ambos de Alexander Mackendrick; *A Mulher Falada* (The Woman in Question, 1950), de Anthony Asquith, no mesmo agosto; *Nuvens de desespero* (The Clouded Yellow, 1950), de Ralph Thomas, em setembro; e *O Mistério da Torre* (The Lavender Hill Mob, 1951), de Charles Crichton, em novembro.

O predomínio de fitas italianas e francesas seguiu inalterado em 1955. Em agosto, o Pequeno Festival do Filme Clássico abarcava *A grande ilusão* (La grande illusion, 1937), de Jean Renoir, *Camaradas* (La belle équipe, 1936), de Julien Duvivier, e *Pedro, o Grande* (Pyotr pervyy I, 1937), de Vladimir Petrov. Entre os melhores programas do ano, *A Dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, 1947), de Orson Welles, e *Cais das Sombras* (Le quai des brumes, 1938), de Marcel Carné, em setembro. O elogio ao cineclubismo cria a impressão exagerada de que os bons filmes passavam longe das salas comerciais e vinham à luz em plateias ilustradas. Para o desagrado desta visão, há casos recorrentes de filmes reexibidos pelo clube meses depois da estreia no circuito. Assim como ocorria o oposto: o sucesso de um longa entre os sócios podia favorecer seu futuro entre os exibidores. Espremidos pela avalanche de enlatados, obras de qualidade estreavam nas casas da cidade, e este era bem o caso de *A Roda da Fortuna* (The Band Wagon, 1953), de Vincente Minnelli, em junho de 1955 no Jandaia,¹⁰¹ e *A Bela e a Fera* (La belle et la bête, 1946), de Jean Cocteau, em setembro no Cine Art.¹⁰²

Os sucessos populares gozavam de retornos constantes. Em maio de 1956, *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, voltava às telas do Pax e Roma em projeção panorâmica, na semana em que *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray, persistia num cinema suburbano, o São Caetano.¹⁰³ O Cine Excelsior incidiu naquele ano numa recaída de Alfred Hitchcock: *Janela Indiscreta* (Rear Window, 1954) em janeiro e *Ladrão de casaca* (To Catch a Thief, 1955) em agosto.¹⁰⁴ Os filmes de John Ford, um dos mestres admirados por Glauber, atraíam a só um tempo o público e a argúcia dos exibidores, um sucesso de estima confirmado em outubro de 1957 com *Rastros de Ódio* (The Searchers, 1956) em duas salas importantes, o Roma e o Capri.¹⁰⁵

Charles Chaplin atravessou sobranceiro os anos 50, reexibido amiúde em Salvador, onde também se verificou o fenômeno universal de Carlitos. Em novembro de 1959, o Excelsior e o Itapagipe exibiram *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940), num ano em que as plateias baianas acompanharam seus longas *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925), *Luzes da Cidade* (City Lights, 1931), *Tempos modernos* (Modern Times, 1936), e *Luzes da ribalta* (Limelight, 1952), enquanto era lançado na Europa *Um Rei em Nova York* (A King in New York, 1957).¹⁰⁶ “Chaplin e

101 *Diário de Notícias*, página publicitária em 28/6/1955.

102 *Diário de Notícias*, página publicitária em 18/09/1955.

103 *Diário de Notícias*, página publicitária em 27/05/1956.

104 *Diário de Notícias*, página publicitária em 25/08/1956.

105 Hamilton Correia, coluna “Cinema”, *Diário de Notícias*, 15/10/1957.

106 “O grande ditador”, anúncio publicitário, *Diário de Notícias*, 22/11/1959.

Renoir em reprise são os melhores do ano”, escreveria Glauber no “Diário de Notícias”,¹⁰⁷ um mês depois da volta de *A grande ilusão*, de Renoir, ao Cine Tupi.¹⁰⁸ Em 1955, o clube exibira *O Circo* (The Circus, 1928), outro filme de quando em quando reapresentado na Bahia.¹⁰⁹ Pouco destacado nos estudos glauberianos, Chaplin tem um peso maior do que o até agora suposto na juventude de Glauber. Aos 18 anos, extasiado com a figura de Calvero em *Luzes da Ribalta*, ele cometeu o lacrimoso artigo “Chaplin – O mito do século”, equiparado a “uma flor comida com sal”, no qual especulou: “jamais a análise, a filmologia, a cinestética sobre o cineasta. Por quê? Em que criticá-lo?”.¹¹⁰ *Em busca do ouro*, reprisado em 1958, será considerado por ele “o grande filme do ano”, fora de classificação.¹¹¹ O arrebatamento por Chaplin era dividido com Walter da Silveira, admirador veterano de Carlitos.

Dentro do circuito comercial, o cinema Art se firmou como um suplemento vitamínico aos cinéfilos. Inaugurado em abril de 1953, sua programação majoritária de filmes europeus contribuiu para a diversidade da procedência dos longas projetados em Salvador, sendo de imediato reconhecido o espaço a diretores italianos em festivais periódicos. Como ilustração, em janeiro de 1956, junto com o Cine Liceu, o Art exibiu um pequeno festival de filmes italianos da produtora e distribuidora Art Films, a exemplo de *Pão, Amor e Ciúme* (Pane, amore e gelosia, 1954), de Luigi Comencini, *O Signo de Vênus* (Il segno di Venere, 1955), de Dino Risi, e *A Romana* (La romana, 1954), de Luigi Zampa.¹¹² No Art, registrou-se o maior fenômeno de público de 1957: um filme indiano, *Fantasia oriental* (Aan, 1952), de Mehboob Khan, resistiu oito semanas consecutivas em cartaz.¹¹³ Cinema de luxo aberto em 1956, decorado com motivos napolitanos, o Capri viraria outro grande exibidor de produções europeias.¹¹⁴ Glauber faria nele uma discreta exibição do curta *A cruz na praça* (1959), visto por raros amigos como o crítico Clarival do Prado Valladares e o poeta Florisvaldo Mattos.

As chanchadas reinavam nas telas de Salvador e afligiam o autor de futuras críticas severas à Atlântida. Em maio de 1955, o 1º Grandioso Festival de Cinema Nacional, no Jandaia e Glória, resumia-se a sete filmes da Atlântida distribuídos pela Norte Filmes, dentre os quais *Nem Sansão*

107 “DN aponta os melhores de 59”, *Diário de Notícias*, 17/1/1960.

108 Hamilton Correia, “Um clássico no Tupi”, *Diário de Notícias*, 28/10/1959. *A grande ilusão* entrou em cartaz em novembro de 1959.

109 Sessão realizada em 28/08/1955. Silveira, W. op.cit., 2006, v. 3, p.93.

110 Glauber Rocha. “Chaplin – O mito do século”, *Diário de Notícias*, 1/12/1957.

111 Id., “Jornal do Cinema: Cinema 58”, *Diário de Notícias*, 11 e 12/1/1959.

112 *Diário de Notícias*, anúncio publicitário do Cine Art, em 11/1/1956.

113 Para o número de semanas em cartaz, Hamilton Correia, “1957 – Ano bom para o cinema”, *Diário de Notícias*, 03/1/1958.

114 Para as informações sobre o Art e o Capri, Leal Filho, L. Leal, Geraldo. **Um cinema chamado saudade**, pp. 228 e 234.

nem Dalila (1955) e *Matar ou Correr* (1954), de Carlos Manga, e *Fantasma por acaso* (1946), de Moacir Fenelon.¹¹⁵ O combate à chanchada auxiliará Glauber na defesa de um cinema de substância nacional afastado do entretenimento e da comédia de costumes. “Com ‘Maluco Por Mulher’ [1957, de Aloisio T. de Carvalho] continua o cinema tupinambá na trilha da mediocridade. Cumpre fazer notar mais uma vez, porém, que ISSO com Zé Trindade que se assiste essa semana no Gurany, não é o nosso verdadeiro cinema. Isso é a desonestidade que invade dia a dia todos os setores culturais do Brasil. Mas tempo virá em que esses crimes serão punidos”, advertiu Glauber em 1958.¹¹⁶

Desde *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, provavelmente visto por Glauber à época do lançamento, um ponto luminoso se fez aparecer somente em 14 de maio de 1956, com a estreia de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, em quatro salas de segunda ordem – Aliança, Bonfim, Liberdade e Rio Vermelho.¹¹⁷ Uma cópia trazida pelo baiano Guido Araújo, continuísta do longa de Nelson, circulou em novembro do ano anterior em sessões privadas lideradas por Walter da Silveira, como parte da campanha do Clube de Cinema contra a censura federal,¹¹⁸ uma cruzada barulhenta jamais esquecida por Glauber: “(...) depois do Rio e de São Paulo, foi na Bahia que a campanha pela liberação de *Rio, 40 graus* virou quase movimento de massa. Walter da Silveira, que reunia no Clube escritores, artistas plásticos, músicos, jornalistas, profissionais liberais, alguns políticos progressistas e estudantes fez de *Rio, 40 graus* a bandeira do cinema brasileiro revolucionário que chegava depois da falência da Vera Cruz, 35 anos depois do Modernismo”.¹¹⁹

Sem engano, o advento do cinema moderno europeu e brasileiro não seria absorvido sem a intermediação do cineclubismo, mais à frente refletido na primeira geração formada em bloco para o exercício da crítica. Em abril de 1960, o Clube de Cinema dispunha de uma trajetória razoável para iniciar um ciclo de revisão do neorealismo italiano, anunciando *Paisà* (1946) e *Francisco, arauto de Deus* (Francesco, giullare di Dio, 1950), de Roberto Rossellini, *Garotas da Praça de Espanha*, de Luciano Emmer, e *Sob o sol de Roma* (Sotto il sole di Roma, 1948), de Renato Castellani. O clube fora determinante, ao longo de dez anos, para a divulgação local de diretores italianos como Francesco De Sanctis, Curzio Malaparte, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Alessandro Blasetti, Pietro Germi e Alberto Lattuada, além dos citados Emmer, Rossellini e Castellani, nomes com os quais Glauber estava familiarizado, embora sua admiração se bandeasse sobretudo para Visconti – *Sedução da carne* (Senso, 1954) fora reprisado para os sócios em 1959,

115 *Diário de Notícias*, anúncio publicitário em 22/5/1956.

116 Glauber Rocha, “Maluco por Mulher e outras notas”, *Jornal da Bahia*, 19/11/1958.

117 *Diário de Notícias*, anúncio de “Rio, 40 graus” na página publicitária em 13/5/1956.

118 Depoimento de Guido Araújo em 24/2/2016.

119 Rocha, G. **Revolução do cinema novo**, 2004, p. 314.

perto da estreia de *Um rosto na noite* (Le notti bianche, 1957). Antes da revisita aos neorrealistas, o crítico Hamilton Correia dimensionou o panorama de filmes italianos exibidos aos sócios:

Foi exatamente o Clube de Cinema quem difundiu a escola neo-realista entre nós numa época em que os exibidores não queriam nem de longe ouvir falar num filme italiano. Vimos ali as obras mais polêmicas de Rossellini (“Paisà”, “Roma Cidade Aberta”, “Alemanha Ano Zero”, etc.), de Visconti (“Obsessione”), de Luigi Zampa (“Viver em Paz”, “Angelina, a Deputada”, etc.), de Lattuada (“Se, Piedade”, “Moinho do Pó”, etc.), de Castellani (“É Primavera”, “Sob o Sol de Roma”), de Luciano Emmer (“Um Domingo de Verão”, “Garotas da Praça de Espanha” e “Quando a vida começa”), de De Sica (“Ladrões de Bicicletas”, “Umberto D”, “Milagre em Milão”) e de outros realizadores que nos falha a memória agora. No entanto, o movimento sofreu uma estagnação por motivos diversos que não vem ao caso nesta crônica. E durante alguns anos pouco se falou no neo-realismo. Eis que é exibido no Clube de Cinema a última obra de De Sica-Zavattini, “O Teto”, e novamente os cronistas especializados e os interessados pela cultura cinematográfica passaram a discutir os prós e contra dos aspectos temáticos-formais do neo-realismo.¹²⁰

Até 1963, a bagagem cinéfila de Glauber absorveu o neorrealismo italiano, as vanguardas russas e francesas das décadas de 20, 30 e 40, o realismo poético da França, o cinema cômico, os melodramas e westerns americanos, os mexicanos da Pelmed e, com frequência menor, japoneses e cinematografias de países europeus apresentadas nos programas desiguais do Clube de Cinema e do circuito. Houve uma justificada euforia nos dez anos da instituição, celebrados em 1960 com *Um condenado à morte escapou* (Un condamné à mort s'est échappé, 1956), de Robert Bresson, pois a conquista de espaço para a cultura cinematográfica se consolidara, ao custo de caçadas a cópias de filmes nacionais e internacionais em embaixadas e cinematecas, entre o sim e principalmente o não para filmes cancelados de última hora ou vetados por distribuidores, além da ausência de ajuda do Estado e da Universidade Federal da Bahia. Em 1962, o Festival Retrospectivo do Cinema Francês, dos irmãos Lumière a Alain Resnais, significaria um novo êxito do cineclubismo baiano (como veremos no capítulo seguinte), por reparar lacunas cinéfilas de uma década. A filmografia de Luis Buñuel, apesar dos esforços, não avançara tanto além de *Um cão andaluz* (Un chien andalou, 1929) e *A idade do ouro* (L'âge d'or, 1930). Os altos e baixos da programação incomodavam Glauber, que chegou a constatar a decadência do clube em 1958 – sem mencionar Walter da Silveira no queixume –, embora reconhecendo as dificuldades para a aquisição de cópias:

O Clube de Cinema está decaindo dia a dia. A insistência com as comédias italianas, que o meu amigo e colega Hamilton Correia passou a alugar, ultimamente, é lamentável. Preferia que o Hamilton interrompesse as atividades do Clube, que já teve tão brilhante

120 Hamilton Correia, “Neo-realismo no Clube de Cinema”, *Diário de Notícias*, 24/4/1960.

passado, a gastar dinheiro com filmes que, embora corretos, não possuem categorias para Clube de Cinema. Aproveito também aqui para falar do sr. Verde, que não quis ceder “A Morte Passou por Perto” para ser exibido domingo. Creio que a crítica (e particularmente Hamilton) merece maior consideração. Nunca hesitamos em prestigiar e fazer propaganda gratuita dos grandes filmes. Vide, por exemplo, nossa divulgação de “Glória Feita de Sangue”. Agora, essa estória das companhias não ceder filmes bons pra os críticos exibirem no Clube de Cinema é quase um desaforo. A Bahia é o único Estado onde o Clube de Cinema é desprestigiado.¹²¹

Em 14 de janeiro de 1961, no início da reforma do Cine Liceu¹²², iniciou-se a exibição de filmes na rampa do MAM-BA (Museu de Arte Moderna da Bahia), no Teatro Castro Alves, com *Pantomimes* (1956) e *Un jardin public* (1955), de Paul Paviot, com o mímico Marcel Marceau, e o *Cinematógrafo Lumière*, colagem de curtas dos irmãos Auguste e Louis.¹²³ Walter da Silveira participara da comissão organizadora do MAM, redigindo seu estatuto e regimento interno, e se mantivera próximo da arquiteta Lina Bo Bardi, o que facilitou a parceria inédita com um espaço museológico, similar ao modelo do Rio e de São Paulo. Nos domingos à noite, o clube projetou *Crimes da alma* (reapresentação), de Antonioni – com o diretor francês Albert Lamorisse na plateia¹²⁴ –, *O salário do medo* (*Le salaire de la peur*, 1953), de Clouzot, e *Antes do dilúvio* (*Avant le déluge*, 1954), de André Cayatte – este, um cineasta menosprezado por Glauber: “profissional da moda”, “acadêmico & demagogo”, um indício de que estava acompanhando os filmes no MAM.¹²⁵ Em março, graças a Roberto Correia, diretor da Toho Filmes, uma cópia de *O anjo embriagado* (*Yoidore tenshi*, 1948), de Akira Kurosawa, foi exibida para a imprensa no Cine Guarani e, oficialmente, na matinê dos sócios no Cine Liceu.

Kurosawa não perderia a posição de cineasta japonês mais conhecido entre os cineclubistas de Salvador. Passaram pelas telas da cidade *Rashomon* (*Rashômon*, 1950), no Cine Glória em março de 1954¹²⁶, *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, 1954) no Cine Art em 1957, *Trono manchado de sangue* (*Kumonosu-jô*, 1957), e *A fortaleza escondida* (*Kakushi-toride no san-akunin*, 1958), este em abril de 1960 no Cine Guarani.¹²⁷ O exibidor Francisco Pithon aproveitou-se da estratégia de crescimento das distribuidoras japonesas no mercado brasileiro e acolheu dois festivais

121 Glauber Rocha, “Tarde demais para esquecer”, *Jornal da Bahia*, 11/11/1958.

122 Para as reformas no Cine Liceu, Hamilton Correia, coluna “Cinema”, *Diário de Notícias*, 1/2/1961. O arrendatário do cinema era Wenceslau Verde.

123 Hamilton Correia, coluna “Cinema”, *Diário de Notícias*, 14/1/1961.

124 Ibid., “Lamourisse no clube”, *Diário de Notícias*, 25/1/1961.

125 Glauber Rocha, “Studs: um filme genial perdido na Bahia (Tupy)”, *Diário de Notícias*, 12 e 13/3/1961.

126 Anúncio publicitário no *Diário de Notícias* em 7/3/1954.

127 Hamilton Correia, “Kurosawa no Clube de Cinema”, *Diário de Notícias*, 11/3/1961. Para a exibição de “Os sete samurais” no Cine Art, José Olympio, “Programações de destaque”, em 17/2/1957.

importantes para ampliar o pequeno repertório dos cinéfilos.¹²⁸ Em 1963, Glauber sinalizava ter visto *O tûmulo do sol* (Taiyô no hakaba, 1960), de Nagisa Ôshima, e *Morte à fera* (Yajû shisubeshi, 1959), de Eizô Sugawa, enquanto se alarmava com a voga japonesa, desconfiado de um imperialismo nipônico no cinema:

Produtores, cineastas e críticos devem ficar cada dia mais atentos aos filmes japoneses, também por outro motivo, além da sua importância artística: a Toho e outras companhias aprofundam seu mercado em território nacional e já se tornam concorrentes duros do cinema americano. Isto significa prejuízo para o cinema brasileiro, com outro concorrente em nossas praças, cada vez mais agressivo. Em mais dois ou três anos o mercado brasileiro, irradiado de São Paulo, estará cheio de filmes japoneses. A Toho & outras empresas são idênticas às produtoras americanas, em franco declínio hoje. A Toho tende a superar a própria Fox & Metro porque, além da organização industrial, produz melhores filmes. São os japoneses, orientais, os cultores das melhores lições dos grandes mestres americanos. Kurosawa tem nítidas influências do “western”, principalmente de John Ford; o Japão contudo oferece pelos costumes do seu povo, cuja conduta é sempre marcada por um natural sentido coreográfico uma melhor base à “mise-en-scène” mitologicamente cinematográfica.¹²⁹

Questionado na Bahia por Walter da Silveira, em 1960, o historiador francês Georges Sadoul admitiu a dificuldade de avaliar a cinematografia japonesa. As esparsas exhibições em Paris obrigavam-no a acompanhar Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Teinosuke Kinugasa e Kaneto Shindo em festivais como Cannes, Veneza, Karlovy Vary – entretanto, acrescentou Sadoul, não se devia julgar a produção japonesa exclusivamente a partir destes diretores.¹³⁰ Se Glauber fantasiava ao temer um império encabeçado por Kurosawa, acertava ao perceber o avanço mercadológico das distribuidoras de estúdios do Japão, como a Shochiku Filme do Brasil, líder de fitas japonesas exibidas em São Paulo (29 delas em 1959), que designara um representante na Bahia.¹³¹

A imprensa acompanhava a onda oriental. Em maio de 1960, um artigo historiográfico de Etsuko Takano dividia a página com uma entrevista de Walter Hugo Khouri a Ely Azeredo, à qual não

128 Em novembro de 1959, a Semana do Cinema Japonês trouxe dois filmes de diretores menos conhecidos, *O homem do riquixá* (Muhomatsu no issho, 1958), de Hiroshi Inagaki, e *Punhos da vitória* (Shori-sha, 1957), de Umetsugu Inoue. Anúncio publicitário no *Diário de Notícias*, em 22 2 23/11/1959. O Festival do Filme Japonês, promovido em abril de 1960 pela Toho, contou com longas como *Samurai Saga* (*O Conto do Samurai*) (Aru kengo no shogai, 1959), de Hiroshi Inagaki, e *Corações solitários* (Kotan no kuchibue, 1959), de Mikio Naruse, além de *A fortaleza escondida*, em sessões no Guarani e Tupi, pertencentes a Pithon. Publicidade do Cine Guarani no *Diário de Notícias*, em 9/4/1960.

129 Glauber Rocha, “Morte à fera”, *Diário de Notícias*, 10/2/1963.

130 Silveira, W. op.cit., 2006, v.2, p. 137. Walter da Silveira, “O desconhecido cinema japonês”, *Diário de Notícias*, 24 e 25/4/1960. Sobre a recepção do cinema japonês em São Paulo, ver Alexandre Kishimoto, **Cinema japonês na Liberdade**. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

131 Hamilton Correia, “A Shochiku na Bahia”, *Diário de Notícias*, 23/3/1960.

faltou uma pergunta sobre o cinema japonês. “Infelizmente (...) está sofrendo da crise mundial, e o que nos tem chegado nos últimos anos raramente ultrapassa o nível do medíocre, constituindo da produção, comédias e dramalhões”, disse Khouri, marcado pelas obras-primas japonesas exibidas no cinema São Francisco, em São Paulo.¹³² Nessa edição do suplemento Artes e Letras, do “Diário de Notícias”, veio um dossiê do cinema japonês com sinopses dos sete filmes do festival em Salvador, com informações extraídas da Revista da Cinemateca do MAM-RJ e do livro “Le cinema japonais (1895-1955)”, de See Shinobu e Marcel Giuglaris.

Os baianos conheciam Kenji Mizoguchi apenas de fotografias em revistas e jornais. Walter da Silveira expôs, em abril de 1960, o “desconhecimento quase total” do cinema japonês: “Desde 1945 não vimos dez filmes: oito, se recordo bem. E nem todos de alta qualidade. O tempo a separar, por anos, a visão de cada um veio tornar impossível qualquer análise de conjunto, embora sempre indispensável à revelação de uma escola nacional”. E desses oito filmes vistos, acrescentou Walter,

(...) três tiveram como assunto a bomba atômica e um quarto apresentou uma estória moderna e vulgar de boxeadores. Além das fitas de Kurosawa, somente mais duas não partiram de problemas contemporâneos, conquanto “O Homem do Riquixá”, de Hiroshi Inagaki, oscile entre o exotismo antigo e o realismo recente (...) Devemos, porém, considerar que, a não ser “Hiroshima”, de Hideo Sekigawa, nenhum outro filme de ambiente e de personagens atuais excedeu de mediocridade, às vezes da ingenuidade, como foi o caso de “Punhos da Vitória”. “Os Sinos de Nagasaki” era um melodrama e “O Homem da Bomba H” uma ridícula imitação das science fictions americanos.

Os textos de “Mapa”, “Ângulos”, “7 Dias” e “Diário de Notícias”, em 1957, elevam o espectador assíduo do Clube de Cinema à condição de ensaísta, e com frequência seus artigos vão responder ao quadro de filmes do circuito comercial, especialmente a partir de setembro de 1958, ao assumir uma coluna diária no “Jornal da Bahia”. Em 17 de abril de 1960, “Jesse James no cinema”¹³³ refletia uma semana de westerns no Cine Garani, que projetou *Quem foi Jesse James* (The True Story of Jesse James, 1957), de Nicholas Ray, *Os apuros de um xerife* (The Sheriff of Fractured Jaw, 1958), de Raoul Walsh, e *Adeus às armas* (A Farewell to Arms, 1957), de Charles Vidor e John Huston, entre outros.¹³⁴ Naquela altura, Glauber sinalizava ter assistido a *Jesse James* (1939), de Henry King

132 “Walter Hugo Khoury e o cinema – Entrevista concedida a Eli Azeredo”, *Diário de Notícias*, 29 e 30/5/1960.

133 Glauber Rocha, “Jesse James no cinema”, *Diário de Notícias*, 17 e 18/4/1960.

134 Publicidade do Cine Guarani no *Diário de Notícias*, em 5 e 9/4/1960. O festival western projetou ainda *À Borda da Morte* (1956) *The Proud Ones*, de Robert D. Webb, *Jardim do Pecado* (1954, *Garden of Evil*), de Henry Hathaway, *Minha Vontade é Lei* (1959) *Warlock Edward Dmytryk*, e *A Última Carroça* (1956) *The Last Wagon* Delmer Daves, os três últimos estrelados por Richard Widmark

e Irving Cummings – atribui o filme, por um lapso, a King Vidor –, *A Volta de Frank James* (The Return of Frank James, 1940), de Fritz Lang.

Com atraso de um ou dois anos, Glauber acompanhava os lançamentos de diretores americanos ou europeus atuantes nos Estados Unidos, quase todos do cânone dos *Cahiers du Cinéma*, revista cuja leitura regular lhe fora aconselhada por Walter da Silveira. Chegavam às telas baianas Frank Capra, William Wyler, Alfred Hitchcock, Raoul Walsh, Howard Hawks, John Huston, George Stevens, John Ford, Fritz Lang, Stanley Kramer, Samuel Fuller, Frank Tashlin, Robert Aldrich, Nicholas Ray e Billy Wilder. *Quanto mais quente melhor* (Some Like It Hot, 1959), de Wilder, foi destacado por Walter entre os melhores filmes de 1960, mas não mereceu o mesmo aplauso de Glauber. Sua mulher, a atriz Helena Ignez, extasiou-se com a performance de Marilyn Monroe, influência notável de seu estilo interpretativo dali em frente.¹³⁵ Fritz Lang, cineasta estudado pelos cinéfilos em sua produção alemã dos anos 20 e 30, continuava a frequentar o circuito: em março de 1962, o Liceu programou *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse, 1960). Citado apenas uma vez em “O século do cinema”, Fuller teve “o talento sempre crescente” saudado por Glauber em 1958, num comentário a respeito de *Dragões da violência* (Forty Guns, 1957), visto no Guarani: “Samuel Fuller nos oferece a segunda obra-prima de ‘western’ do ano: ‘Dragões da Violência’, filme que [rompe] quase completamente com a linguagem tradicional e já cansativa do gênero. A primeira obra-prima de ‘western’ desse ano foi ‘Sem Lei e Sem Alma’, de John Sturges, onde também já exista essa deliberação de abandonar certos caracteres em busca de nova expressão”.¹³⁶

O caso de Orson Welles, por mais de um motivo, era singular. De um lado ele permanecia cultuado por *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), de outro perduravam as memórias de sua estadia baiana em 1942, no Palace Hotel, em meio ao projeto inacabado de *It's All True* (É tudo verdade) – uma visita testemunhada pelos irmãos Mário Cravo e Aminthas Jorge Cravo, o *Cravinho*, figuras assíduas nas rodas culturais da Rua Chile.¹³⁷ Em novembro de 1959, o clube realizou um ciclo de Welles com *O estranho* (The Stranger, 1946) e *Grilhões do passado* (Mr. Arkadin, 1955), e outros dois em que ele trabalhara como ator, *O amanhã é eterno* (Tomorrow Is Forever, 1946), de Irving Pichel, e *O homem, a besta e a virtude* (L'uomo la bestia e la virtù, 1953), de Steno.¹³⁸

135 Depoimento de Helena Ignez em 24/4/2018.

136 Glauber Rocha, “Dragões da violência”, *Jornal da Bahia*, 08/10/1958.

137 Depoimento de Mário Cravo Jr. em 17/02/2016.

138 “Uma retrospectiva de Orson Welles”, *Diário de Notícias*, 30/10/1959.

Nessa mostra realizada na Associação dos Funcionários Públicos, a ausência de *Cidadão Kane*, *Soberba*, *Hamlet*, *Macbeth* ou *Otelo* evidenciava os obstáculos para alugar estes filmes. “Impossível obter uma cópia de ‘Cidadão Kane’, a obra-prima de Orson Welles, para ser exibida no Ciclo do famoso cineasta que o Clube de Cinema está promovendo. Para o Festival de Cinema Americano que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizou no ano passado veio uma cópia enviada pela Cinemateca de Nova York, a qual retornou imediatamente aos Estados Unidos. Os únicos filmes dirigidos por Welles disponíveis nas Distribuidoras nacionais são ‘O Estranho’ e ‘Grilhões do Passado’, que fazem parte do Ciclo”, justificou Hamilton Correia.¹³⁹ *A marca da maldade* (*Touch of Evil*, 1958) não demoraria a entrar em cartaz no Cine Tupi, em janeiro de 1960. As listas de favoritos de Glauber Rocha espelham a diversidade de seus interesses e radiografam a programação de primeira ordem na cidade. Suas nuances merecem ser observadas.

Melhores de 1957:¹⁴⁰

Umberto D (1952), de Vittorio De Sica
Ricardo III (Richard III, 1955) de Laurence Olivier
Morte sem glória (Attack, 1956), de Robert Aldrich
Sedução da carne (Senso, 1954), de Luchino Visconti
O grande golpe (The Killing, 1956), de Stanley Kubrick
Sublime tentação (Friendly Persuasion, 1956), de William Wyler
Corações em Angústia (The Divided Heart, 1954), de Charles Crichton
Os vencidos (I vinti, 1953), de Michelangelo Antonioni
A grande chantagem (The Big Knife, 1955), de Robert Aldrich
Rastros de ódio (The Searchers, 1956), de John Ford.

Aldrich, presença dupla na lista de 1957, não mereceu nenhum ensaio na coletânea “O século do cinema”, surgindo em breves citações, uma delas no bojo de cinco filmes representativos da moderna violência americana: Aldrich comparece com *A morte num beijo* (Kiss Me Deadly, 1955).¹⁴¹ Os vestígios de sua admiração se cristalizaram nas pequenas notas de 1957. *A morte sem glória*: “O jovem e corajoso cineasta americano responsabiliza-se com um violento filme de denúncia contra a guerra e contra os falsos mitos do exército, exercendo dissecação profunda do fenômeno psicológico de fundamento, o medo. Como artesão brilhou e como CONTROLADOR pôde criar dois atores excepcionais em Jack Palance e Eddie Albert”. Em *A grande chantagem*, ressaltava o ataque aos estúdios: “Duas vezes entre os melhores, Aldrich denunciou em ‘A grande

139 Hamilton Correia, coluna “Cinema”, *Diário de Notícias*, 3/12/1959.

140 Glauber Rocha, “Os melhores de cinquenta e sete”, *Diário de Notícias*, 5/1/1957.

141 Rocha, G. *O século do cinema*, 2006, p. 70.

chantagem' toda a imundície de Hollywood. Filme que vale pela coragem e mais uma vez pela interpretação dos atores, entre os quais Rod Steiger, Jack Palance e Ida Lupino".¹⁴²

Sedução da carne, de Luchino Visconti, visto no Cine Aliança, destacava-se pela “deslumbrante plástica” – depreende-se que até ali as suas experiências viscontianas se restringiam a *Obsessão* (Ossessione, 1943) e *A Terra Treme* (La terra trema, 1948). Num arremate genérico, Glauber assinalou a qualidade da atuação de James Dean em *Juventude Transviada* (Rebel Without a Cause, 1955), de Nicholas Ray; a fotografia de Heinrich Gärtner no espanhol *Marcelino Pão e Vinho* (Marcelino pan y vino, 1955), de Ladislao Vajda; e a montagem de Eraldo da Roma em *Umberto D.* e *Os vencidos*. Stanley Kubrick era o melhor diretor com *O grande golpe*, no início de sua coqueluche kubrickiana.

Melhores de 1958:¹⁴³

Glória feita de sangue (Paths of Glory, 1957), de Stanley Kubrick
A morte passou por perto (Killer's Kiss, 1955), de Stanley Kubrick
Gervaise – A flor do lodo (Gervaise, 1956), de René Clément
A mulher de negro (To koritsi me ta mavra, 1956) de Michael Cacoyannis
Sem lei e sem alma (Gunfight at the O.K. Corral, 1957), de John Sturges
Aconteceu em Veneza (Sait-on jamais..., 1957), de Roger Vadim
Os sete samurais (Shichinin no samurai, 1954), de Akira Kurosawa
Amargo triunfo (Bitter Victory, 1957), de Nicholas Ray
Aquele que deve morrer (Celui qui doit mourir, 1957), de Jules Dassin
Os que sabem morrer (Men in War, 1957), de Anthony Mann

“De uma maneira geral não foi bom o ano cinematográfico na Bahia, no que se refere a grandes filmes exibidos. Na lista-classificação que fizemos, os leitores poderão verificar que no mesmo lote de dez estão inclusos filmes inferiores aos primeiros, à medida que a lista decresce”, acrescentou um frustrado Glauber. Mas se dispunha a complementar a lista: Kubrick, “o melhor cineasta” e “o melhor roteiro”; Maria Schell, “a melhor atriz”; Pierre Vaneck, “o melhor ator”; Roger Vadim, “a maior revelação”.¹⁴⁴ Em 1958 ele enfim assistiu a *O balão vermelho* (Le ballon rouge, 1956), de Albert Lamorisse, “o melhor curta-metragem” – sobre este filme, certamente, já conhecia o ensaio “Montagem Proibida”, de André Bazin, publicado nos *Cahiers du Cinéma* de dezembro de 1956. Em maio de 1961 seria possível uma visão mais ampla de Lamorisse: o Cine Guarani exibiu *A*

142 Glauber Rocha, “Os melhores de cinquenta e sete”. *Diário de Notícias*, 5/1/1957.

143 Id., “Jornal do Cinema: Cinema 58”, *Diário de Notícias*, 11 e 12/1/1959.

144 Ibid., “Jornal do Cinema: Cinema 58”, *Diário de Notícias*, 11 e 12/1/1959.

viagem de balão (Le voyage en ballon, 1960), trazido pelo exibidor Francisco Pithon, caído de encanto pelo longa no Rio.¹⁴⁵

Melhores de 1959:¹⁴⁶

Um rosto na noite (Le notti bianche, 1957), de Luchino Visconti
Por ternura também se mata (Porte des Lilas, 1957), de René Clair
O pequeno rincão de Deus (God's Little Acre, 1958), de Anthony Mann
Almas maculadas (The Tarnished Angels, 1957), de Douglas Sirk
Reinado do terror (Terror in a Texas Town, 1958), de Joseph H. Lewis
A embriaguez do sucesso (Sweet Smell of Success, 1957), de Alexander Mackendrick
O homem dos olhos frios (The Tin Star, 1957), de Anthony Mann
Quinteto da morte (The Ladykillers, 1955), de Alexander Mackendrick
Meu tio (Mon oncle, 1958), de Jacques Tati
Vingança de mulher (1958, Les bijoutiers du clair de lune), de Roger Vadim

Nas anotações sobre o ano cinematográfico, no “Diário de Notícias”, Glauber destacará a descoberta de Federico Fellini e Ingmar Bergman pelos baianos, dois nomes ausentes em sua lista de melhores, mas incluídos na de Walter da Silveira. *A estrada da vida* (La strada, 1954) e *Noites de Cabiria* (Le notti di Cabiria, 1957), de Fellini, e *Sorrisos de uma noite de amor* (Sommarnattens leende, 1955), de Bergman, empolgaram a crítica baiana, com exclusão de Glauber, que elegera entretanto *Almas maculadas* (The Tarnished Angels, 1957), de Douglas Sirk, um diretor de pouco diálogo com a sua mirada estética. O mistério da escolha repousava em William Faulkner, o autor da história em que se baseara o roteiro. Faulkner, uma admiração perene do cineasta, passou “desapercebido em obra-prima, ‘Almas maculadas’, de Douglas Sirk, enquanto todos aplaudem o horrível ‘Mercador de almas’” (The Long, Hot Summer, 1958), de Martin Ritt, outro filme inspirado numa obra do escritor americano.

O ano se enchera de decepção com os filmes russos¹⁴⁷ e de reparos a *Orfeu do Carnaval*, numa média outra vez melancólica, com inequívocos exageros de Glauber: “O cinema deu passos atrás: a) surgimento de “nouvelle vague”; b) morte de Gérard Philipe; c) Kubrick dirige grande espetáculo ‘Spartaco’, rendendo-se a Hollywood; d) John Huston comparece muito fraco e comercializado em cinemascope¹⁴⁸; e) teatro filmado domina o cinema com a sub-literatura campeando; f) morre o cinema italiano. Um ano triste, um ano péssimo para o cinema. Esperemos para 60”.

145 Hamilton Correia, “Lamorisse no Cinema Guarani”, *Diário de Notícias*, 21/2/1961.

146 “DN aponta os melhores de 59”, *Diário de Notícias*, 17/1/1960.

147 *Otelo*, *O Mouro de Veneza* (1956, *Otello*), de Sergei Yutkevich, e *A Guerrilheira* (*O Quadragésimo Primeiro*) (1956, *Sorok pervyy*) de Grigoriy Chukhray, foram exibidos em Salvador em 1959.

148 Refere-se a *Raízes do Céu* (1958, *The Roots of Heaven*), de John Huston.

Melhores de 1960:¹⁴⁹

Quando voam as cegonhas (Letyat zhuravli, 1957), de Mikhail Kalatozov

Quero viver! (I Want to Live!, 1958), de Robert Wise

A marca da maldade (Touch of Evil, 1958), de Orson Welles

Onde começa o inferno (Rio Bravo, 1959), de Howard Hawks

A lei dos crápulas (La legge, 1959), de Jules Dassin

Amantes (Les amants, 1958), de Louis Malle

Abismo de um sonho (Lo sceicco bianco, 1952), de Federico Fellini

Almas em leilão (Room at the Top, 1959), de Jack Clayton

Onde o mundo acaba (Calabuch, 1956), de Luis García Berlanga

Um corpo que cai (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock

Como se vê, Glauber reabilita discretamente Fellini com *Abismo de um sonho*, volta a animar-se com o cinema russo, demonstra mais interesse em Hitchcock e revela estar atento ao cineasta espanhol Luis García Berlanga. Desta vez, suas notas adicionais são breves: Mikhail Kalatozov, “melhor diretor”; Marcello Mastroianni, “melhor ator” (*A Doce Vida*); e Jeanne Moreau, “melhor atriz” (*Amantes*). Ave destoante, Glauber ignorou *A doce vida* (1960, La dolce vita), de Fellini, o filme que encabeçava a lista de Walter da Silveira, Hamilton Correia, Orlando Senna e Walter Webb. O diretor italiano foi eleito o melhor do ano pela associação de críticos baianos.

Acentue-se a ausência de filmes brasileiros em todas as listas de Glauber entre 1957 e 1960. Ele fará pontuações, entretanto, sobre alguns poucos lançamentos. Considerou *Osso, Amor e Papagaio* (1957), de Carlos Alberto de Souza Barros e César Memolo, como o melhor filme nacional de 1957. No ano seguinte, *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, será “o melhor brasileiro”. O balanço ganha mais densidade em janeiro de 1959: “No Brasil, a coisa foi de mau a pior no que se refere ao desenvolvimento industrial: a aventura marcou época e a crise aumentou. Mesmo assim, com pequeno número de fitas produzidas, 58 foi no Brasil o ano dos melhores trabalhos: ‘O Cara de Fogo’, de Galileu Garcia, ‘O Estranho Encontro’, já citado, ‘Rebelião em Vila-Rica’, cinemascopé em cores dos irmãos José Renato e José Geraldo Santos Pereira, ‘O Grande Momento’, de Roberto Santos, produzido por Nelson Pereira dos Santos, e ‘Absolutamente Certo’, de Anselmo Duarte, foram todas fitas bem dirigidas, acabadas com dignidade artística, o que demonstra amadurecimento de nossos diretores”. Em 1959, o ano em que denunciou a sabotagem dos exibidores contra o cinema brasileiro, Glauber aprovou parcialmente *Estranho encontro* (1958),

149 “ACCB: os melhores de 1960”, *Diário de Notícias*, 15 e 16/1/1961.

de Walter Hugo Khouri, e *Cara de fogo* (1957), de Galileu Garcia, sem acanhar-se em eleger o pior: *Ravina* (1958), de Rubem Biáfora.

1961, o ano da exibição de *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959), de Alain Resnais, não ganhou uma lista análoga de Glauber, envolvido com a montagem e sonorização de *Barravento*. Mas ele se pronunciara, como crítico, sobre uma parte dos principais lançamentos destacados pela coluna de Orlando Senna no jornal “Estado da Bahia”.¹⁵⁰ Além do filme de Resnais, os cinemas de Salvador passaram longas como *As férias do Sr. Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953), de Jacques Tati, *Guerra e humanidade: Não há amor maior* (*Ningen no jôken*, 1959), de Masaki Kobayashi, *Não deixarei os mortos (A Harpa Birmana)* (*Biruma no tategoto*, 1956), de Kon Ichikawa, *O belo Antônio* (*Il bell'Antonio*, 1960), de Mauro Bolognini, *Nunca aos domingos* (*Pote tin Kyriak*, 1960), de Jules Dassin, *Uma vida em pecado* (*Studs Lonigan*, 1960), de Irving Lerner, *Rajadas de paixão* (*A Cold Wind in August*, 1961), de Alexander Singer, *Spartacus* (1960), de Stanley Kubrick, *A longa noite de loucuras* (*La notte brava*, 1959), de Mauro Bolognini, e *O passado não perdoa* (*The Unforgiven*, 1960), de John Huston. *Hiroshima, meu amor* e *Uma vida em pecado* receberam elogios seus, insolitamente mais restritivos a Alain Resnais (“é o maior autor moderno que conheço, mas o autor de seu filme é Marguerite Duras, literatura inclusive duvidosa”¹⁵¹) do que a Irving Lerner (“é um trabalho que o eleva de uma hora para outra às alturas dos maiores cineastas do mundo e do maior diretor do momento”¹⁵²). A crítica de *Uma vida em pecado*, em março de 1961, tem uma passagem reveladora de seus impactos estéticos:

Confesso que desde ‘Atalante’ de Jean Vigo, somente ‘O Grande Golpe’, ‘A Morte Passou Por Perto’, de Kubrick, e mais tarde ‘Hiroshima, Mon Amour’ foram filmes que me impressionaram profundamente como fenômeno estético. (Perdão, professor Heron [de Alencar]: não vi ainda ‘L’Aventura’, de Antonioni...)! Antes, o cinema de Eisenstein e os filmes japoneses mantiveram o altíssimo nível de cinema criativo. Mas o fenômeno Eisenstein é caso isolado e os filmes japoneses são procedentes de uma cultura diferente da nossa: a sedução pelo exotismo nos conduz ao estado de alucinação que impede a análise fria. Falamos, no caso acima, de filmes ocidentais, filmes de nossa cultura, que podemos melhor entender historicamente, colocando-os dentro do processo cultural moderno.¹⁵³

150 Orlando Senna, “Revisão 61 – I”, *Estado da Bahia*, 9/1/1962.

151 Glauber Rocha, “Hiroshima: Poema Verbo-Visual: Polêmica”, *Diário de Notícias*, 21/5/1961.

152 Glauber Rocha, “Studs: um filme genial perdido na Bahia (Tupy)”, *Diário de Notícias*, 12 e 13/3/1961.

153 Ibid., *Diário de Notícias*, 12 e 13/3/1961. Em Rocha, G., op.cit., 2006, p.133, ele modificará parcialmente a redação deste texto para reposicionar Eisenstein entre os fenômenos estéticos marcantes: “Confesso que desde Eisenstein e Jean Vigo somente *The Killing* [O Grande Golpe, 1956] e *Killer’s Kiss* [A Morte Passou Por Perto, 1955], de Kubrick, e mais tarde *Hiroshima mon amour*, foram filmes que me impressionaram como fenômeno estético”.

Glauber rememorava saborosamente a primeira vez que viu *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, numa sessão do Clube de Cinema da qual fora expulso. Sua visão panorâmica do cinema soviético não se afigurava tão extensa antes da mudança para o Rio. Uma virada acontece em 1963, quando o clube trouxe para Salvador o Festival Retrospectivo do Cinema Russo e Soviético, apoiado pela Cinemateca Brasileira e pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. A versão reduzida da mostra antes apresentada no Rio e em São Paulo (VI Bienal) foi aberta às 22h de 11 de janeiro de 1963, no Cine Capri, com *Alexandre Nevsky* (Aleksandr Nevskiy, 1938), de Sergei Eisenstein. O festival abrangia produções russas de 1908 a 1940, precedentes e subsequentes à Revolução de 1917.¹⁵⁴ O cineasta se encontrava em Salvador no momento do festival.¹⁵⁵ Na politização da cinefilia de Glauber, viés ideológico a distingui-lo dos críticos franceses dos *Cahiers*, o contato com o cinema soviético, o diálogo com Walter da Silveira, a presença em jornais sob influência de comunistas e a leitura de Georges Sadoul, Alex Viany e Paulo Emílio Sales Gomes foram estimulantes para o seu ensaísmo gradativamente engajado.

2.2 – O assalto à imprensa

A aprendizagem de Glauber Rocha no jornalismo ultrapassou as rivalidades entre esquerda e direita, os polos sedutores de uma geração inclinada em sua maioria à órbita do Partido Comunista, adesão informal quase em bloco após a vitória dos guerrilheiros cubanos em 1959, num assalto do sonho da revolução na América Latina. Chefes de Glauber nas redações, Ariovaldo Matos, Inácio de Alencar e José Gorender provinham da militância comunista no Estado Novo, em cuja vigência a Bahia forneceu quadros nacionais relevantes para o Partido, como Carlos Marighella, Jacob Gorender, Giocondo Dias, Mauricio Grabois, Armênio Guedes e Mário Alves. Colhendo algum renome na sequência das Jogralescas, no Colégio Central, Glauber passou a colaborar sob o pseudônimo Rocha Andrade em “O Momento”, órgão oficial do PCB falido em 1957. O convite surgiu num encontro definido pelo estilo glauberiano de enlevar e atrair políticos para os seus projetos pessoais. “Num programa de calouros na Rádio Excelsior fui pedir dinheiro ao secretário do prefeito Heitor

154 “Dez obras-primas compõem o Festival Russo-Soviético”, *Diário de Notícias*, 7 e 8/1/1963. Estendido até o dia 26, com ingressos vendidos por assinatura ou avulsos, o programa abrangia *Stenka Razin* (1908), de Vladimir Romashkov, *O padre Sérgio* (Otets Sergiy, 1918), de Yakov Protazanov, *A greve* (Stachka, 1925), *O encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, 1925), *Outubro* (Oktyabr, 1928) e *Alexandre Nevsky*, de Eisenstein, *A Mãe* (Mat, 1926) e *Tempestade sobre a Ásia* (Potomok Chingis-Khana, 1928), de Pudovkin, *Terra* (Zemlya, 1930), de Aleksandr Dovzhenko, *A sexta parte do mundo* (Shestaya chast mira, 1926), de Dziga Vertov, e *A infância de Gorki* (Detstvo Gorkogo, 1938), de Mark Donskoy.

155 Hamilton Correia, “Semana sem perspectivas”, *Diário de Notícias*, 8/1/1963. “Glauber Rocha se encontra novamente na terra cuidando da fundação, com Rex Schindler e um grupo de capitalistas baianos, de uma nova produtora: a Polígono Filmes”, diz a nota.

Dias, Rosalvo Barbosa Romeu, e conheci o jornalista e romancista Ariovaldo Matos. Daí, *O Momento*, o semanário *Sete Dias*, onde assumi a crítica de cinema com a coluna ‘Plano Geral’. Conhecedora o líder neo-integralista Germano Machado e, tendo participado do Círculo de Estudos, Pensamento e Ação [CEPA], ganhei programa de rádio na Excelsior, ‘Cinema em close-up’, o cineasta lembrará em “Revolução do cinema novo”, cometendo um erro: Hélio Machado ainda estava na prefeitura; o vereador da União Democrática Nacional (UDN), Heitor Dias, ocupava a presidência da Câmara Municipal.¹⁵⁶

Em 1957, regressando do II Congresso Mundial da Juventude, na URSS, Ariovaldo idealizou o semanário “7 Dias” em parceria com os políticos Barbosa Romeu e Dionísio Azevedo, escudados pelo apoio financeiro do prefeito Hélio Machado, ex-integralista e membro do Partido Democrata Cristão (PDC), e de seu sucessor no cargo, o udenista Heitor Dias. Editado no escritório de Azevedo, na rua da Ajuda, o semanário possuía uma tiragem média de 3.000 exemplares, com páginas esverdeadas em formato tabloide, rodados na oficina da S. A. Artes Gráficas. Os próprios repórteres distribuíam o “7 Dias” nas noites de domingo.¹⁵⁷ Ariovaldo e Irênio Simões, editores responsáveis, lideravam a turma de colaboradores, dentre os quais sobressaíam José Gorender, Walter da Silveira, Germano Machado, Paulo Gil Soares e Glauber. A segunda edição de “O século do cinema” (CosacNaify, 2006) errou ao apontar o “Suplemento Literário Sete Dias”, de Vitória (ES), como o veículo dos artigos juvenis de Glauber, sem dúvida colaborador do semanário baiano de nome assemelhado, extinto em 1958, no qual escreveu sobre Chaplin, Stanley Kramer, Stanley Kubrick e William Wyler.

A presença no “7 Dias” passou a ser concomitante com os ensaios publicados no “Diário de Notícias”, dirigido pelo superintendente estadual dos Diários Associados, Odorico Tavares, um desafeto do grupo de comunistas encabeçado por Ariovaldo. Apartado do comunismo depois de fugir para a Bahia, por razões políticas, em 1942, Odorico era o clássico ex-esquerdista convertido a ideias conservadoras. Poeta da geração de 1945, interlocutor do sociólogo Gilberto Freyre e amigo de uma constelação de escritores modernistas, a exemplo de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Odorico trabalhara no “Diário de Pernambuco” antes de ser transferido por Assis Chateaubriand, o qual, para o desagrado do interventor pernambucano Agamenon Magalhães, confiou ao adversário o comando do jornal “Estado da Bahia” e da Rádio Sociedade, em Salvador, um grupo midiático fortalecido adiante pelo “Diário de Notícias” e pela pioneira TV Itapoan, inaugurada em 1960.

156 Rocha, G. op.cit., 2004, p.305-306.

157 Depoimento do ex-vereador de Salvador Dionísio Azevedo em 19/1/2004.

A amizade do superintendente com Chatô misturava conchavo político e apologia do modernismo, ambos encarnando o duplo de *publishers* e colecionadores, centrais nas pressões para a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, referendando a nomeação da arquiteta Lina Bo Bardi, e do Museu Regional de Arte em Feira de Santana, no sertão baiano, este último abrigando quadros dos ingleses David Oxtoby, Frank Auerbach, Bryan Organ, Howard Hodkin, Jonh Pipper e Graham Sutherland. Em sua coleção privada, exposta numa casa de planta modernista de Diógenes Rebouças, Odorico agrupava tanto exemplares de arte popular como obras de fases cruciais de Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Carybé, Djanira e Manabu Mabe, além do maior acervo de telas do pintor-marinheiro Pancetti, seu amigo e protegido nas estadias em Itapoã. Na revista “O Cruzeiro”, voltando-se para a cultura popular, o patrimônio histórico, a guerra de Canudos, as festas de rua e a religiosidade da Bahia, ele dividiu célebres reportagens com o fotógrafo francês Pierre Verger.

O conservadorismo político de Chatô e Odorico não afetava o respaldo às vanguardas dos anos 50 e 60, uma sensibilidade de que Glauber tirou proveito no “Diário de Notícias”, onde passou a colaborar sob a guarida do crítico Hamilton Correia, que convencera o chefe baiano dos Associados a produzir localmente a página de cinema, em vez do mero repeteco dos textos originários de “O Jornal”, no Rio. Por causa da dessintonia entre os estados, era comum um filme entrar em cartaz seis meses depois de merecer uma manchete. Marginalizado nas biografias de Glauber, o apoio de Correia seria significativo na trajetória jornalística do promissor crítico de 17 anos. Funcionário do Derba (Departamento de Infraestrutura de Transportes da Bahia) – os empregos públicos compensavam os péssimos salários dos repórteres –, Hamilton foi procurado por Glauber nessa repartição, no Largo dos Aflitos, em 1957, e aceitou publicar o artigo deixado em suas mãos, julgando-o de bom nível. Os dois se conheciam do Clube de Cinema, no qual o veterano atuava desde 1950 como colaborador de Walter da Silveira na curadoria e divulgação das projeções na imprensa. Em 25 de agosto, o tal texto, “Hollywood e os filmes de delinquência juvenil”, saiu na metade inferior de uma página em que se destacava uma reportagem sobre *Lola Montès* (1955), de Max Ophuls.¹⁵⁸ A primeira colaboração de Glauber se dividiu em mais três partes.

O garoto impressionara o bastante para que fosse incluído, presumivelmente a partir de julho, entre os convidados do programa “Cinema no ar”, apresentado por Correia na Rádio Sociedade, às 23h.¹⁵⁹

158 Glauber Rocha, “Hollywood e os filmes de delinquência juvenil”, *Diário de Notícias*, 23/08/1957.

159 Hamilton Correia, “Debate sobre cinema”, coluna “Cinema”, *Diário de Notícias*, 29/09/1957. Em setembro, Glauber participou de um debate sobre o valor dos ingressos de cinema. Correia convidou também Jafé Borges, Albérico Motta e Jamil Bagdad.

Num curto período, ele saltara para veículos de grande visibilidade. Em 13 de agosto de 1957, duas semanas antes do início da série sobre delinquência juvenil nos filmes americanos, Glauber resumiu as suas atividades numa carta ao advogado Adalmir da Cunha Miranda, residente em São Paulo: “Atualmente faço crítica em semanário local, novo, *Sete Dias*, participo de debates semanalmente na Rádio Sociedade, sou dirigente do Clube de Cinema e talvez seja integrante de uma página dominical a ser organizada pelo crítico Hamilton Correia na ‘nova fase’ do *Diário de Notícias*. O Walter da Silveira tem sido um bom amigo, melhor mestre, grande incentivador. Aliás, não fosse o Walter, eu me sentiria um tanto deslocado, pois na turma, à exceção de Alberico Motta (que escreve no *Semanário do Rio*, remete daqui), não existe interesse tão forte por cinema”.¹⁶⁰

No mesmo dia da carta, o “*Diário de Notícias*” divulgou o projeto editorial com as seções novas, dos quadrinhos à cobertura de cinema.¹⁶¹ No caderno “Artes e Letras”, regido por ensaios dominicais literários, o prestígio da crítica cinematográfica se afirmou em definitivo em 1957, quando Hamilton Correia assumiu uma coluna diária, ampliou o conteúdo regional e absorveu os ensaios de Glauber. O mais bergmaniano dos críticos baianos, Correia passara pelas redações do “*Diário da Bahia*” e do “*Estado da Bahia*”, se incorporara ao núcleo diretivo do Clube de Cinema e fora o criador de programas cinéfilos pioneiros em quatro rádios de Salvador (Excelsior, Cultura, Sociedade e Cruzeiro) até que fosse contratado pelo “*Diário de Notícias*”.¹⁶² Ao longo de 1955, o jornal chegara a ficar sem um setorista de cinema, função reassumida pelo comentarista José Olympio em janeiro de 1956, no início da instalação de telas de cinemascope na cidade, ainda com falhas recorrentes nas legendas de filmes inadaptáveis, cujos atores eram decapitados na projeção. O Cine Liceu, onde o clube fazia sessões, instalou a sua nesse mês.¹⁶³ A Correia e Odorico Tavares, e não a Glauber, deve-se a ampliação na cobertura cinematográfica nos Associados, uma velha cobrança de Walter da Silveira.

Em 1957, Glauber começou a cursar a Faculdade de Direito, sem frequência e interesse razoáveis para continuar os estudos por mais que um ano. No centro das tarefas geracionais, ele se dedicava às revistas “*Mapa*”, idealizada pelo amigo Fernando da Rocha Peres, e “*Ângulos*”, a influente publicação cultural dos acadêmicos da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. O

160 Rocha, G. **Cartas ao mundo**, 1997, pp.94-95.

161 “Lançamento do novo *Diário de Notícias*” (publicidade), *Diário de Notícias*, 11/08/1957.

162 Para os dados biográficos e a história do encontro com Glauber, depoimento de Hamilton Correia em 3/3/2004.

163 José Olympio, “Crônica de apresentação”, *Diário de Notícias*, 25/01/1956. Olympio abordaria os problemas do cinemascope – inclusive na exibição de cinejornais nacionais – em “Complementos”, *Diário de Notícias*, 28/01/1956. Para o cinemascope no Cine Liceu, “Tela panorâmica”, *Diário de Notícias*, 31/01/1956. Apesar da estreia promissora, passado pouco tempo da estreia a coluna de J.O. voltaria a hibernar, retornando em 12/07/1956.

nome “Mapa” fora extraído do título de um poema homônimo de Murilo Mendes, que falava ao espírito modernizante da trupe das Jogralescas: “*Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito.../ viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente*”. Deve-se a Fernando Peres a epígrafe que acenava para o modernismo de Mário de Andrade: “Enquanto isso, os sabichões discutem se doce-de-abóbora não dá chumbo pra canhão”.¹⁶⁴ Peres, poeta e futuro historiador, insistiria na “fixação em Mário” ao batizar as Edições Macunaíma, selo criado em sociedade com Glauber e Calasans Neto para editar escritores jovens e também veteranos, pois não havia antipatia às gerações modernistas pregressas.¹⁶⁵ Marcadamente literária nos dois primeiros números, a terceira edição da “Mapa”, por artes de Glauber, foi bancada pelo reitor Edgard Santos, quebrando a estratégia anterior de viabilizá-la exclusivamente através de anúncios. “Os números 1 e 2 são totalmente da minha responsabilidade. O número 3 é da responsabilidade de Glauber. Ele aí resolve sofisticar a revista, que perdeu a independência porque a Reitoria financiou”, lembrará Peres, afastado por vontade própria da “Mapa”.

Glauber manifestava desde a adolescência a sagacidade de circular em salões e palácios para viabilizar seus planos artísticos, equipado somente com uma retórica esperta e laudatória. Sem maiores cerimônias, podia sair do lugar de crítico cinematográfico para deitar artigo em homenagem ao secretário municipal Barbosa Romeu, aliado e notório empregador de intelectuais (“à frente da Secretaria de Finanças problemas complexos serão resolvidos”)¹⁶⁶, ou para gabar-se de ter recebido uma carta do governador Juracy Magalhães, em resposta às suas críticas à pasmaceira cultural da província, das quais o udenista estivera a salvo: “É muito difícil elogiar um político. Os inimigos e mesmo os amigos fazem críticas maldosas e pensam logo que estamos procurando emprego. Como já tenho os meus e não tenho tempo para cargos públicos, posso, livremente, dizer ao Governador Juracy que sua carta foi uma surpresa e uma das melhores coisas que já recebi nesta vida”.¹⁶⁷ Os salamaleques juvenis a poderosos ajudam a complexificar o engenho do cineasta em seu controvertido apoio aos generais Ernesto Geisel, Golbery do Couto e Silva e João Figueiredo, no período da abertura política da ditadura militar, na década de 1970. Estava longe de ser um artifício surpreendente em seu trajeto.

Em 1958, um chamado de Ariovaldo Matos, José Gorender e Inácio de Alencar levaria Glauber a transferir-se para o “Jornal da Bahia”, matutino fundado pelo ex-militante do PCB João Falcão,

¹⁶⁴ Glauber citaria esses versos de Mário de Andrade no final de “Revisão crítica do cinema brasileiro”.

¹⁶⁵ Para a criação das Edições Macunaíma, depoimento de Fernando da Rocha Peres em 26/02/2018.

¹⁶⁶ Glauber Rocha, “Barbosa Romeu no lugar certo”, *Diário de Notícias*, 7/03/1961.

¹⁶⁷ “Bilhete ao governador Juracy”, *Diário de Notícias*, 19 e 20/02/1961.

filho de latifundiário, ex-chofer de Carlos Marighella e responsável pela criação dos dois principais periódicos comunistas na Bahia, “Seiva” e “O Momento”. Glauber mudou de trabalho e reaproximou-se do grupo de jornalistas aglutinado na clandestinidade do PCB. De Ariovaldo, recebeu a tarefa de recrutar pessoas de sua geração para formar a equipe de repórteres, uma missão aceita de bom grado, cheio de planos para tomar a imprensa de assalto. Orlando Senna recorda que

Desde muito cedo a gente começou a escrever em semanários. Glauber, eu, João Ubaldo... Outros se dedicavam apenas à crítica de cinema. Tínhamos uma cobertura muito boa: além de Paulo Gil [Soares] e Walter da Silveira, João Falcão, que era um milionário, um progressista, que fez o Jornal da Bahia para a gente. Glauber era chefe da editoria de polícia, eu repórter policial. (...) Glauber traçou um plano de que todos os jornais da Bahia, todas as rádios e a televisão deviam ter algum de nós fazendo crítica de cinema ou resenhas de filmes. E a gente trocava. Tanto que Glauber foi a Sebastião Nery, do Jornal da Semana, e disse: “Me dá uma coluna de cinema”. Daqui a pouco, ele me chama e diz: “Fica com o Jornal da Semana porque eu vou pra outro jornal. Depois você passa pro Fernando Kraichete”. Eu me lembro que tinha até um plano pra frente. Depois, realmente, chamei o Fernando Kraichete e disse: “Agora é você”. E fui pra outro jornal. Ou seja, uma coisa planejada. Ele chamava de “assalto à imprensa”. E terminou a gente dominando o mercado de crítica de toda a imprensa e também das rádios. Na televisão, não constantemente.¹⁶⁸

A conquista da mídia não camuflava o objetivo de isolar e deter os inimigos na imprensa. O crítico-cineasta revelou, textualmente, a meta de construir um terreno favorável à sua geração, se necessário abrindo fogo contra os articulistas não-alinhados. “Enquanto escritores e jornalistas descobrem que na Bahia a ‘cultura pode viver’, nós nos esquecemos disto e preferimos uma ambição individual da metrópole sem que, em primeiro lugar, procuremos destruir de uma vez por todas as víboras locais que, dispondo de espaços nos jornais, tripudiam sobre o trabalho de profissionais mais honestos da arte, da política, da imprensa e de vários outros ramos jovens da atividade baiana”, escancarou Glauber em 1961. Preocupado em rebater as suspeitas de venalidade, ele ecoa uma acusação reiterada dos desafetos, o que sugere o mal-estar provocado pelas suaslouvaminhas a aliados poderosos: “Devemos lembrar que, sob o governo Juracy Magalhães, a cultura da Bahia recebeu um impacto honesto. Esta nossa verificação não se guarda sob interesses políticos, pois já se tornou praxe, no arraial que cerca, dizer que só escrevo sob encomenda, o que é uma arma às vezes perigosa contra quem tem um pensamento independente e não ousa reconhecer, de um só lance, a nossa insuficiência nascida do colonialismo”.

168 Depoimento de Orlando Senna em 5/11/2017.

Marco dessa cruzada cultural, o “Jornal da Bahia” arregimentou o núcleo de sua geração, menos Fernando da Rocha Peres, que estava fora de sua zona de liderança e migrou em 1959 para a Faculdade de Direito do Recife, e Antonio Guerra Lima, mais tarde repórter político do “Diário de Notícias”. Na empresa de João Falcão, a turma de Glauber incluía João Carlos Teixeira Gomes, Fernando Rocha, Calasans Neto, Paulo Gil Soares, Florisvaldo Mattos, Orlando Senna e João Ubaldo Ribeiro, todos eles apresentados a procedimentos editoriais e técnicas de reportagem introduzidas no Brasil pela imprensa carioca (*lead* e *sublead*). Glauber virou editor de polícia, cargo menos atribulado que o de repórter de rua, e criou a coluna “Jornal de Cinema”, mantida até 1959, quando foi sucedido por Plínio de Aguiar, durante a sua viagem a São Paulo, e definitivamente por Jerônimo Almeida, pseudônimo de José Gorender. Embora tenha se criado uma mística em torno da permanência de Glauber na editoria policial, a escolha da função atendia a razões pragmáticas. O biógrafo João Carlos Teixeira Gomes apresentou uma justificativa precisa:

Na redação do *Jornal da Bahia*, ele, desde o início, ocupou a chefia da página policial, não porque tivesse qualquer pendor para esse trabalho, mas simplesmente porque, ocupando-se à noite, dispunha do dia inteiro para ler, escrever crítica cinematográfica, ensaios para o suplemento e, eventualmente, filmar. De certa forma, preferiu ficar naquele setor também porque, analista da alma humana, via o seu temperamento dramático enriquecido pelos conflitos e episódios que a todo instante desfilavam na sua frente, numa área de tantas e tão reiteradas comoções diárias como é a do jornalismo policial.¹⁶⁹

A transferência de Glauber para o “Diário de Notícias”, em meados de 1959, veio em solidariedade ao secretário-geral do “Jornal da Bahia”, Inácio de Alencar, então em confronto com a direção deste matutino. Alencar aceitou um convite de Odorico Tavares, há algum tempo desassossegado com o sucesso do concorrente e disposto a iniciar uma reforma gráfica e editorial. Glauber, Paulo Gil Soares, Florisvaldo Mattos e Calasans Neto acompanharam Alencar, a partir dali responsável pelo desenho das páginas do “Diário” e pelo futuro suplemento cultural, o mais sofisticado do jornalismo baiano. Na despedida da redação da Barroquinha, Glauber enviou uma carta a João Falcão, acusando-o de ser “traidor da revolução”, uma bravata recordada sem mágoas pelo dono do jornal.¹⁷⁰ O clima de competição acirrado pelo “Jornal da Bahia” levava Odorico a uma reforma gráfica na cadeia associada, importando novas máquinas, inclusive impressora dos EUA, e reformulando a operação na oficina.¹⁷¹

169 Teixeira Gomes, J.C. **Glauber Rocha, esse vulcão**, 1997, p. 71.

170 Para o ataque de Glauber a João Falcão, carta ao jornalista João Carlos Teixeira Gomes, em 02/01/1976, em **Cartas ao mundo**, 1997, p.566: “Não quero ser correspondente de João Falcão. Quando lhe escrevi queria mas lembrei que lhe mandei carta de demissão, o acusando de ter traído a Revolução. Era verdade.” Para a lembrança amena de João Falcão sobre o episódio, décadas mais tarde, depoimento ao autor em 25/05/2005.

171 Para a motivação da saída do *Jornal da Bahia* e regresso ao *Diário de Notícias*, depoimento de Florisvaldo Mattos, em 30/01/2018.

O rapaz de fogo polemista passou a ocupar a sede dos Diários Associados, na rua Carlos Gomes, 57, a menos de um quilômetro do antigo trabalho. Em 31 de julho de 1959, Glauber lançou a coluna dominical “O cineasta e seu filme”, obviamente afetado pela política do autor, e escolheu para a estreia uma análise do curta “Nasce um mercado”, de Trigueirinho Neto, exibido naquela semana no Clube de Cinema, à espera da filmagem de “Bahia de Todos os Santos” em setembro. “Ele não vem buscar a Bahia como exploração turística nem como cenário comercialista: ele deseja contar uma história que acontece em nossa paisagem: sua arquitetura plástica e social criando possivelmente uma obra de arte”, apostava.¹⁷² Glauber assumiu dessa vez o cargo de copidesque, espécie de revisor e redator de títulos e reportagens, uma atividade que lhe assegurava o dia claro para os estudos, a escrita de ensaios e as idas ao cinema. O “assalto à imprensa” se assenhorava ainda do colunismo social, em certo período exercido pela atriz Helena Ignez, a “Krista”, cuja colaboração com o “Diário de Notícias” durou mais de um ano e se encerrou em 27 de fevereiro de 1960. O espaço seria transmitido a Sylvio Lamenha. Raro homossexual assumido no meio cultural baiano dos anos 50 e 60, Lamenha era um caso invulgar de colunista do *café society* que traduzia os existencialistas, escrevia ensaios sobre crítica, filosofia e literatura, além de imitar à perfeição, nas horas de brilhos mundanos, a cantora Dalva de Oliveira. Amigo de Glauber, ele cobria generosamente as agitações do cineasta e seus amigos na coluna “Hi-So”. A reputação crítica de Glauber, porém, não inspirava unanimidade. O crítico teatral Carlos Falck agulhou:

Walter da Silveira representa a formação crítica indispensável para o desenvolvimento de nossa arte cinematográfica. Não existe, até agora, nenhum nome local que discorde de suas teorias – o que faz que entendamos sua atuação como perfeitamente aceita. Ainda há Glauber Rocha e Orlando Senna. Ambos mais interessados na realização, fazem o jornalismo cinematográfico como estágio inicial. O primeiro, através de uma atuação constante, tem demonstrado real interesse para a problemática do cinema nacional, mas ressentido-se, regra geral, de uma exata e necessária formação teórica. Orlando Senna, mais recente e já integrado na realização cinematográfica, segue, na crítica, os passos de seu mestre – Glauber Rocha. Tem habilidade, mas possui muito pouco conhecimento especializado. Os demais são meros comentaristas que se eximem da discussão estética.¹⁷³

O espírito geracional ficava manifesto. Certo dia, a caminho da Rádio Sociedade, Orlando Senna abriu, por engano, a porta de Odorico Tavares, ali embalado por uma conversa com Chatô. Odorico aceitou as desculpas e apresentou-o ao chefe: “Assis, esse é um dos garotos dos quais estou lhe

172 Glauber Rocha, “Trigueirinho Neto: Nasce um mercado”, *Diário de Notícias*, 31/07/1959.

173 Carlos Falck, “A crítica na Bahia”, *Jornal da Bahia*, 18 e 19/02/1962.

falando. É um grupo grande. Ele faz parte dele”. Num gesto típico de suas contradições básicas, o superintendente acolhia a coluna dominical de Walter da Silveira, embora não lhe tivesse amizade e sequer simpatia, possivelmente envenenado pela militância comunista e pela advocacia trabalhista do crítico.¹⁷⁴ A atuação de Walter no caderno cultural do “Diário de Notícias”, introduzindo a defesa do cinema brasileiro, clareou o caminho da radicalidade crítica dos discípulos. Atribuiu-se a Glauber o pseudônimo De Sanctis, erro nascido de uma suspeita do pintor Sante Scaldasferri, mais de uma vez ofendido e apontado como autor de duras análises de cineastas nacionais, prejudicado pela semelhança das grafias de Sante e Sanctis. As estripulias não partiram do amigo. Hamilton Correia era o dono confesso do pseudônimo inspirado no diretor italiano.¹⁷⁵

No final de 1958, o cineasta iniciou a colaboração com o Suplemento Dominical do “Jornal do Brasil”, uma vitrine que alargaria seu campo de influência no Rio e em São Paulo. Acolhido pelo editor do SDJB, o poeta Reynaldo Jardim, Glauber estreou com uma crítica do filme franco-italiano *Aquele que deve morrer* (Celui qui doit mourir, 1957), de Jules Dassin, finalizando o artigo com um elogio a Stanley Kubrick: “Nesse todo invertido, Stanley Kubrick. Cumpre a esse jovem de vinte e nove anos reintegrar o cinema em sua verdadeira existência: aquele fio ‘Potemkin’, ‘Joana D’Arc’ que se quebrou, que tentou se reencontrar em ‘Umberto D’, que feriu gravemente, se soltou em ‘Aquele Que Deve Morrer’, exemplo geral de toda a contradição. Cumpre a Kubrick, por imposição necessariamente surgida de sua possibilidade revelada. Nessa perspectiva Kubrickiana, que veremos oportunamente, está o caminho do cinema nesse tempo de anti-cinema”.¹⁷⁶ Em 11 de fevereiro de 1961, a presença de Glauber no SDJB viveria seu momento de estrelato numa polêmica com o jornalista Paulo Francis, contestador do projeto de Martim Gonçalves na Escola de Teatro, defendido em tom ríspido – típico do próprio Francis – pelo obscuro articulista de Salvador.

O artigo “Tope a parada, Mr. Francis” sedimentou a sua forte adesão ao trabalho de Martim, diretor da montagem de “A Ópera dos Três Tostões”, de Brecht, no Teatro Castro Alves, uma experiência estética comparada por Glauber às exposições curadas pela arquiteta Lina Bo Bardi no MAM-BA. Menos de quatro anos antes dessa polêmica, combatido pelo temperamento autoritário e pelo privilégio ao repertório clássico, Martim enfrentara a resistência local de Glauber, do qual merecera palavras preconceituosas numa carta enviada a um amigo: “A Reitoria aqui possui um curso, passatempo de pederastas intelectualizados cuja chefia cabe a um ‘importado’ Martim Gonçalves,

174 Para a distância entre Odorico Tavares e Walter da Silveira, depoimento de Fernando da Rocha Peres em 26/02/2018.

175 Depoimento de Hamilton Correia em 3/3/2004. Hamilton assumiu a autoria.

176 Glauber Rocha, “Dassin: Cine-Cristo às avessas”, *Jornal do Brasil*, 16/11/1958.

reacionário de quatro costados”¹⁷⁷. Em 1961, o cinema baiano podia se servir do impacto da formação de atores, diretores e cenógrafos na Escola de Teatro.

Glauber cometeu infidelidade editorial nas vizinhanças do “Diário de Notícias”, em duas publicações de ex-colegas do “Jornal da Bahia”, demitidos depois de brigas com João Falcão. Em 1961, na criação do “Jornal da Semana”, fundado por Sebastião Nery para combater Juracy Magalhães, Glauber pediu uma coluna de cinema, repassada adiante a Orlando Senna. Lançado em 1962, editado por Ariovaldo e José Gorender, sob influência do PCB mas sem submeter-se aos comunistas, o semanário “Folha da Bahia” acolheu “um ou dois artigos”, segundo a lembrança do cineasta.¹⁷⁸ Senna assinou a crítica cinematográfica nesses dois jornais empastelados no golpe de 1964. Os arquivos foram apreendidos e extraviados pelos militares da Sexta Região Militar, nas pilhagens de provas de atividades subversivas, contexto em que os mestres esquerdistas de Glauber nas redações baianas, Ariovaldo e Gorender, acabaram condenados à prisão. Foi preservado apenas um artigo de Glauber no “Jornal da Semana”, preservado na Cinemateca Brasileira.¹⁷⁹

Entre 1962 e 1963, às vésperas do golpe dos militares antijanguistas, Glauber engajou o “Diário de Notícias” em seus planos profissionais e disparou apoio deliberado aos filmes de Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Miguel Borges, Cacá Diegues, Aurélio Teixeira e Roberto Pires, entre outros cineastas cujas filmagens eram noticiadas com a vinheta partidária “Informe Cinema-Novo”. O temperamento *engagé* o fez colaborar, naquela quadra, com o jornal “O Metropolitano”, órgão da União Metropolitana dos Estudantes ocupado por Cacá Diegues, David Neves e Sérgio Augusto, membros da trupe cinemanovista. Num de seus últimos ensaios à beira de desertar do jornalismo diário e fixar-se no Rio, em 1963, Glauber introduziu “Porto das Caixas”, o primeiro longa de Saraceni, no processo de transformação da arte brasileira, ao qual se incorporava – falava, afinal, como diretor de *Pátio e Barravento*:

“Porto das Caixas” - que está bem próximo do romance de Graciliano Ramos (todo o clima é o mesmo de “Angústia”), da poesia de João Cabral de Mello Neto (pela rigorosa decupagem dos taks [sic] e pela exatidão da montagem) e da gravura de Goeldi (pela trágica luz de Mario Carneiro) – apesar do argumento ser de Lúcio Cardoso – tem ainda na contribuição de Tom Jobim o elo que o liga a Villa-Lobos. É, assim, o único filme brasileiro integrado no processo cultural brasileiro: primeiro filme de autor que, pelo fato de não se vincular àquilo que, superficialmente, se considera ‘cinema’, foi sintomaticamente condenado. Um passo adiante, em busca de um “cinema novo”, esperamos em “Garrincha”, de Joaquim Pedro, ‘O

177 Rocha, G., op.cit., 1997, p.95. Carta a Adelmir da Cunha Miranda, em 13/08/1957.

178 Id., 2004, p. 305.

179 Id. “Bom dia, Harry Stone”, *Jornal da Semana*, 2-9 de dezembro de 1961.

Do “Jornal da Bahia” ao “Diário de Notícias”, periódicos de tendências ideológicas conflitantes, em rádios e na incipiente TV Itapoan, Glauber exerceu uma influência ostensiva no sistema midiático baiano, ao mobilizar uma escolta de partidários do Cinema Novo com propósitos de proteção, ataque e persuasão dos leitores. Tudo lhe encorajava a forçar as portas do velho regime para a entrada do cinema moderno, mas nada lhe serviu tanto de trampolim como o jornalismo renascido no ciclo de reformas editoriais e gerenciais. Nos suplementos de artes, em Salvador, duas linhas do *agitprop* de Glauber se explicitavam: a formação de respaldo crítico ao Cinema Novo e a desprovincianização como apanágio de um programa anticolonial.

2.3 – Glauber anticolonial

A crítica da colonização do cinema brasileiro merece um tópico isolado no itinerário de Glauber Rocha, pois esteve posta nos textos de juventude e reverberou nas suas formulações teóricas a partir de 1964. Esse pensamento se clarifica à medida que ele investe contra a província e a submissão ao externo, como se fosse um aquecimento do confronto com os colonizadores. “A guerra que as novas gerações devem abrir contra a província deve ser imediata: a ação cultural da Universidade e do Museu de Arte Moderna são dois tanques de choque: poderemos mesmo dizer que os clarins de batalha foram tocados pelas grandes exposições do MAMB e pela montagem de ‘Ópera dos Três Tostões’, de Brecht, que provocaram, no pensamento pequeno-burguês, uma excitação digna de senhoras histéricas. A dinamização da imprensa, que deve perder os mais tolos preconceitos de linguagem, seria o terceiro tempo a vencer”.¹⁸¹ Em 6 de fevereiro de 1961, as palavras panfletárias de Glauber Rocha expunham seu mal-estar de criador periférico lançado contra uma abstração (a alma provinciana) para derrotar as barreiras ao seu projeto. O artista marginal esculpe tanto uma nova tradição quanto os seus adversários ideais. “Se na crítica literária houvesse um crítico do quilate de Walter da Silveira, teríamos o maior impulso nesta luta que deve logo ser vencida. O crítico, quando defendeu o ‘moralismo e o lirismo’ de ‘Les Amants’, avançou contra o preconceito do ‘sexo’ nesta cidade podre”, acentuou.

¹⁸⁰ Glauber Rocha, “Porto das Caixas (Saraceni)”, *Diário de Notícias*, 17 e 18/02/1963.

¹⁸¹ Id., “Inconsciência & Inconsequência da atual cultura baiana”, *Diário de Notícias*, 5 e 6/02/1961

Na batelada de ações “contra a oratória, contra a mitologia de praça pública”, Glauber não hierarquizava dandismo e pensamento: conviviam entre si os “livros concretos” de Clarival do Prado Valladares, o estilo texano da vestimenta de Mário Cravo, as sandálias de Paulo Gil Soares, o “verso profissional” desagregado por Florisvaldo Mattos e a coletânea de contos “Reunião”, dos novatos João Ubaldo Ribeiro, David Salles, Noênio Spínola e Sônia Coutinho, prosadores mobilizados “contra a gramática”. Entre confrontos e vitupérios, “está sendo derrotada, na província, a própria ‘província’”. O artigo “Inconsciência & Inconsequência da atual cultura baiana”, coalhado de frases de efeito, motivou uma resposta densa e mais bem estruturada do ensaísta Carlos Nelson Coutinho, seu ex-colega na Faculdade de Direito. Vinte dias mais tarde, no ensaio “A cultura baiana: esboço de sua problemática”, Coutinho pescou um aspecto escondido na fúria antiprovinciana de Glauber: a operação anticolonial, recorrente no itinerário do cineasta.

Se outro mérito faltasse ao artigo de Glauber Rocha (Inconsciência & Inconsequência da Atual Cultura Baiana) restaria aquele que consistiu em tornar conhecida e sistemática uma postura intelectual, uma atitude de vigilância e inconformismo, específica já a grande parte dos intelectuais baianos, embora de forma inconsciente entre muitos deles. O anti-provincianismo que Glauber Rocha postula – e que eu interpreto como sendo apenas um aspecto da luta maior que é o anti-colonialismo – poderá assim, através de amplo debate e intercâmbio de experiências, vir a ser teorizado ‘consequentemente’ - o que é sobremaneira importante pois se trata de uma questão de sobrevivência, e por isso (porque teorizado) ser transposto em uma série de normas orientadoras da conduta daqueles se façam representantes desta postura, evitando-se assim o perigo de ser provinciano no momento mesmo em que se está querendo não o ser. Isso assentado – e creio ser este também o desejo de meu amigo Glauber – restaria como primeiro postulado determinar o que de fato se quer combater, em outras palavras, delimitar aquele conjunto de procedimento que constitui o chamado provincianismo, pois a meu ver isto ainda permanece bastante difuso. Para que tal caracterização não se faça precária, é necessário buscar a localização exata deste resíduo cultural anti-nacional no conjunto mais amplo que consiste na própria realidade sócio-cultural brasileira, dentro daquele processo geral onde – e somente onde – o provincianismo poderá ser compreendido em seus variados aspectos.¹⁸²

Na tecla insistente do anticolonialismo de Glauber, haverá uma defesa do território do cineasta brasileiro, marginalizado pelo próprio Estado, que respaldava os estrangeiros recolonizadores do país através da exploração da paisagem e do exotismo. Assim ele situava Marcel Camus e seu *Orfeu do carnaval*. Os argumentos de Glauber iam além da xenofobia e das restrições estéticas, revelavam-se maduros na percepção da economia do cinema, consciente de que a existência da cinematografia nacional dependia de uma aliança com o Estado, em larga medida de seu

182 Carlos Nelson Coutinho, “A cultura baiana: esboço de sua problemática”, *Diário de Notícias*, 26 e 27/3/1961.

protecionismo. Um episódio menor ilumina essa formulação. Em 1961, ele publicou uma crônica hostil ao “nouvelle-vague” francês, sr. Jean Lucien Descaves, rapaz inteligente e ambicioso, com o plano de realizar filmes coloridos sobre o folclore bahiano para a televisão francesa”. Depois de ter conquistado garantias do governo do Estado e da Universidade da Bahia, Descaves aparecera no escritório da Iglu Filmes em busca de colaboração técnica, no que foi rechaçado. “Imediatamente negamos qualquer apoio à equipe francesa e procurei mostrar ao sr. Descaves, sob argumentações econômicas e políticas, que não era interessante para a indústria nacional fomentar filmes estrangeiros no Brasil. Claro, o sr. Descaves, que deve ser formado no IDHEC, pensou estar tratando com ‘índios do cinema’, por que, se o cinema brasileiro é horrível, o bahiano deve ser pavoroso. Acontece todavia que não somos colonos servis”, avisou Glauber.¹⁸³

Outras passagens desta crônica merecem ser pinçados, pois traduzem a sua visão do colonialismo cinematográfico, em que a realidade brasileira servia de *commodity* (termo mais contemporâneo), produto primário entregue a “aventureiros” de países desenvolvidos. Num momento colado à realização de *Barravento*, Glauber fez um juízo restritivo da religiosidade de matriz africana, origem de equívocos antropológicos e objeto fácil da exploração dos europeus. Na campanha anticolonial de Glauber, a *nouvelle vague*, sinônimo de rebeldia sob tantos aspectos, virava um substantivo pejorativo.

Esta velha história de nossa grande Bahia permanecer aberta a cineastas estrangeiros é um crime violento contra a economia nacional, pois assim como firmas levam outro produto qualquer – café ou cacau – para vender na Europa, os cineastas levam música, tipo e paisagens que são negociadas sem pagamento de quaisquer impostos locais ou alfandegários. Além do mais, sem maiores escrúpulos, falseiam nossa realidade, torturam a paisagem, fazem racismo à base das exceções excepcionais da raça negra e estilizam a música para consumo do gosto burguês da França exausta dos ‘dramas brancos e civilizados’. Se a própria crítica francesa arrasou ‘Os Bandeirantes’ [1960, de Marcel Camus], um retrato vergonhoso do Brasil, já era hora dos políticos brasileiros tomarem providências contra este tipo de aventura comercial na Bahia. O Governo e a Universidade devem saber que ajudar produtores estrangeiros é liquidar a indústria brasileira: sei que pode ser interessante para o turismo mas acontece que, sociologicamente, candomblé, capoeira e xaréu são produtos de uma raça faminta e escrava. Devem ser exterminados e não incentivados. Impedem, gravemente, o desenvolvimento de uma raça inadaptada, analfabeta e doente. Ou fazemos turismo explorando o povo, ou senão acabemos turismo e exterminemos a fome.

Disse o sr. Descaves que tinha um roteiro de Roger Bastide. Respondi a ele que mais errados estavam brasileiros ‘antropologistas’ da velha guarda, quanto mais um escritor francês,

183 Glauber Rocha, “Bahia: cine-colônia francesa”, *Diário de Notícias*, 3/2/1961.

inteligente, porém sem a ‘vivência nacional’, coisa que bem poucos brasileiros possuem. É claro que o ‘nouvelle-vague’ se aborreceu. Amanhã veremos novos aspectos da colônia cinematográfica que os franceses instalam na Bahia.

O ímpeto anti-*nouvelle vague* de Glauber e a sua baixa imersão nos filmes do movimento europeu, enquanto residiu em Salvador, recomendam uma pá de dúvidas sobre a afirmação corrente de que ele e o Cinema Novo brasileiro surgiram como herdeiros dos jovens diretores franceses, nos anos 50.¹⁸⁴ A obra crítica de Glauber não autoriza desde muito cedo a tese de uma cadeia de transmissão. Sua fúria de colonizado era um vetor incansável. Em dezembro de 1961, passou por Salvador o representante da Motion Pictures Association (MPA) na América Latina, Harry Stone, lobista dos estúdios americanos Buena Vista, Columbia, Fox, MGM, Paramount, Universal e Warner Bros. Dessa vez, ao contrário do francês Descaves, a roupa de diabo-colonizador caía com exatidão no inimigo do cinema nacional, que não poderia escapar dos ataques de Glauber no “Jornal da Semana”, publicação de esquerda usada como tribuna. O lobista estava acompanhado do ator Tony Curtis. Curiosamente, por estratégia, a *nouvelle vague* assume um valor positivo na crônica glauberiana contra o lobby de Hollywood. Truffaut e Godard enfrentam o império dos estúdios americanos. O conflito colonizador/colonizado volta com agressividade:

Meu querido Harry: você dirá que sou comunista, que não gosto de você, que sou nervoso e que por isto mesmo está disposto a me recuperar. Comentará com ‘snobismo’ para o jogo que vai lhe jogar confeti [sic] que outros já falaram e beberam no seu copo. Desculpe responder que deste uísque & soda não beberei. As coisas estão mudando em matéria de cinema e a mudança começa em sua terra mesmo, lá em Hollywood, quando o menino Cassavets [sic] faz um filme capaz de destruir a Motion Pictures, com toda sua galeria de vedetes sagradas. Você não falará em ‘Shadows’ e no ‘free cinema’ de Nova Iorque, porque isto é a negação de você mesmo. Você vai falar das grandes produções, dos talentos que vocês prostituíram, de gente como Nicholas Ray e Robert Aldrich se vendendo a peso de ouro. Duvido Mr. Stone, que você fale em Antonioni, em Satyajat Ray, no indisciplinado Truffaut ou no subversivo Godard: estes são nomes malditos que estão destruindo seu império e inaugurando para o cinema uma nova era de afirmação e dignidade. Você teme ouvir estes nomes porque você sabe que eles não se vendem.

Além disto simpático Stone, eu não posso também gostar do seu amor porque estamos num conflito: você é colonizador, eu sou colonizado. Nós fazemos filmes com “Kodak” e esta película vem de seu país, importada e cara. Nós distribuimos filmes em nossa casa, mas acontece que os quartos de nossa casa estão cheios de seus deuses, que entram sem pedir licença (pagam quase nada nas taxas

184 É o que repetiu, de forma genérica, o crítico francês Jean Narboni no prefácio de “Glauber Rocha”, de Sylvie Pierre, ao listar o brasileiro entre os casos de Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Gilles Groulx, Paulo Rocha, Milos Forman, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Jerzy Skolimowski e Alain Tanner: “Foram batizados de ‘novos cinemas nacionais’, herdeiros da Nouvelle Vague francesa”.

de importação) e botam cama e mesa com a irreverência de invasores. Além do mais, queremos (e estamos) fazendo filmes sobre a verdade, a câmara em cima da trágica realidade brasileira, tragédia cuja autoria pertence a você com a mesma grandeza daquele William Wyler de quinze anos passados. (...)

Gostaria de apertar sua mão, beber do seu uísque, permutar “charme” com você, comentar o azul do atlântico. Mas é impossível: eu quero destruir você, embora saiba que um império só pode ser destruído quando algo de podre começa a nascer dentro dele mesmo, ou quando um invasor avança sem piedade. Prefiro que a podridão de Hollywood devore o reinado. Há pouco passou um tufão.

Na Bahia, Glauber parecia predisposto a se identificar com as reflexões anticolonialistas do filósofo francês da Martinica, Frantz Fanon, autor de “Os condenados da terra”, referência de suas futuras interpretações do Terceiro Mundo e do Cinema Tricontinental. Em 1961, o cineasta estava seguramente mais informado sobre o debate da descolonização pelos textos de Jean-Paul Sartre, que visitara Salvador em 1960, o mesmo ano de “Uma situação colonial?”, tese de Paulo Emílio marcante para o cineasta. Além disso, a guerra colonial portuguesa se iniciara em março de 1961 em Angola (a descolonização se arrastaria até 1974 na África), um tema corrente entre os intelectuais antissalazaristas de Salvador, dentre os quais o mais notável era o filósofo Agostinho da Silva. Entre 1958 e 1959, viveu ainda na cidade o crítico literário português e pensador anticolonialista Eduardo Lourenço, professor visitante da Universidade da Bahia, onde conheceu Glauber. O manifesto “Estética da Fome”, apresentado em Gênova, na Itália, em 1965, daria uma forma ordenada a essas visões glaukerianas sobre as responsabilidades dos cineastas de países subdesenvolvidos diante de potências colonizadoras. “Para o observador europeu, os processos de produção artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e se primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista”, ele afirmará no manifesto.¹⁸⁵

O jovem Glauber colérico, afugentador de fantasmas coloniais, teria uma reaparição radical no Glauber maduro, em setembro de 1979, no Festival de Cinema de Brasília. Insatisfeito com o baixo prestígio dos diretores brasileiros no evento, ele cercou o mestre do cinema etnográfico francês, Jean Rouch, à beira da piscina do Hotel Nacional, e iniciou um destampatório, com acusações levianas e violentas: “*Vous êtes* um colonizador” (...) “Você, Jean Rouch, é um agente do Quai

185 Rocha, G., op.cit., 2004, p. 63.

d'Orsay. Você quer ir fazer filmes no Nordeste para depois entregar os pontos estratégicos da região. (...) O Brasil do presidente Figueiredo não pode aceitar essa canalhice".¹⁸⁶

Seu anticolonialismo tinha a desprovincianização como uma etapa, bem percebera Carlos Nelson Coutinho. No início dos anos 60, o preparo de Glauber para o *fazer cinema* mobilizou o encontro e a viagem como instâncias de conhecimento e suplantação da província. Na Bahia, ele começará pelas viagens etnográficas, de recolha de elementos plásticos e sensórios da cultura popular nordestina, num aprofundamento das experiências com o mundo rural na infância em Vitória da Conquista. No final de janeiro e fevereiro a dentro, em 1958, seguiu de ônibus com o amigo João Carlos Teixeira Gomes rumo a Penedo, Recife e Caruaru, um itinerário entremeado de conversas com os escritores Ascenso Ferreira, Gilberto Freyre, Jomard Muniz de Britto e Carlos Pena Filho, além de uma visita ao Mestre Vitalino.¹⁸⁷ O sertão baiano de Canudos seria visitado em companhia de Paulo Gil Soares e Waldemar Lima, em janeiro de 1961, para um desventurado documentário, abortado por uma chuva súbita no Cocorobó. Num plano estratégico, realizava as viagens para eventos, contatos e alianças geracionais. Em março e abril de 1957, transita entre o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, cidades em que se apresenta a artistas e escritores. Em Minas Gerais, assistiu a uma palestra de Nelson Pereira dos Santos sobre *Rio, 40 graus*, no Centro de Estudos Cinematográficos, de onde saiu impressionado com o diretor "modesto, humilde, sério", não afetado pela fama.¹⁸⁸

Em janeiro e fevereiro de 1959, São Paulo e outra vez Rio. Na primeira parada, acompanhado por Walter da Silveira e Helena Ignez, participou da Semana de Cultura Cinematográfica e da Jornada dos Cineclubes, às quais acrescentou uma viagem para conhecer Humberto Mauro em Cataguases. No Rio, reencontraria o grupo do Cinema Novo e apresentaria o curta *Pátio* na casa de Lygia Pape, na presença de Mario Pedrosa, Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre outros nomes ligados ao neoconcretismo. Inclinado aos concretos desde a concepção do curta, oscilante entre a geometria e a paisagem tropical, Glauber regressou à Bahia seduzido e mesmo propenso à catequese: "(...) não se diga que o concretismo é uma arte reacionária. É a mais humanista de todas: prega (pelo menos os teóricos do Brasil) a necessidade do artista criar, permite se romper com todos os cânones estabelecidos, acredita, por fim, nas possibilidades inventivas do homem na arte, como já prova na

186 "Glauber condena o festival", *Correio Braziliense*, 26/09/1979. Para a relação entre Glauber e Jean Rouch, ver Araújo Silva, M. "Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe ao outro". *Devires* (UFMG), v. 6, n.1, p. 40-73, 2009.

187 João Carlos Teixeira Gomes, "Diários nordestinos de Glauber", revista eletrônica *Terra Magazine*, Portal Terra, 27/03/2009.

188 Glauber Rocha, "Importância de Nelson Pereira dos Santos", *Jornal da Bahia*, 21/12/1958.

ciência. Resistir ao concretismo seria a mesma coisa que preferir o avião teco-teco de há trinta anos e negar a importância científica do sputnik”.¹⁸⁹

São Paulo ressurgiu em seu mapa em setembro de 1959: Glauber parte para ver o pavilhão “Bahia no Ibirapuera”, idealizado e montado por Martin Gonçalves com a colaboração de Lina Bo Bardi, na V Bienal. Glauber, Walter da Silveira e o antropólogo Vivaldo Costa Lima respaldaram a dupla na mostra de peças de arte popular e religiosa, que representaram as expressões baianas de escultura, pintura e arquitetura.¹⁹⁰ De 21 de setembro a 31 de dezembro, a Bienal de São Paulo realizou retrospectivas do pintor holandês Van Gogh, do uruguaio Torres-García e do cubista português Amadeo de Sousa-Cardoso, certamente visitadas por Glauber. Na Cinemateca, conheceu Gustavo Dahl e dialogou com os críticos Paulo Emílio Sales Gomes e Jean-Claude Bernadet.

O ciclo de viagens profissionais se inicia. De janeiro a abril de 1962, montagem e sonorização de *Barravento* no Rio. Em 24 de março, no auditório do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), ele assistiu aos filmes *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e *Os cafajestes*, de Ruy Guerra.¹⁹¹ De junho a agosto, com o filme pronto, partiu para a primeira incursão na Europa: França, Itália e Tchecoslováquia, onde *Barravento* foi premiado no Festival de Karlovy Vary. Em novembro de 1962 Glauber retornou ao Rio, envolvido com o projeto de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Entre dezembro de 1962 e março de 1963, a pré-produção em Salvador, indo às ruas muitas vezes com o livro do roteiro do futuro filme debaixo do braço.¹⁹² Em 1961, no meio desse redemoinho, Glauber se preocupou em escrever memórias precoces do Cinema Novo, na revista “Ângulos”:

Há quatro anos passados (No Rio) eu, Miguel Borges, Paulo Sarraceni, Leon Hirschman, Marcos Farias e Joaquim Pedro (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não estava encalhada. E o cinema? Vinhamos do fracasso de “Ravina”, de uma súbita interrupção em Nelson Pereira dos Santos, de um polêmico e alienado Walter Hugo Khoury, do fracasso Vera Cruz & Cavalcanti e sofriamos na carne a tirania da chanchada.

Eu realizara “Pátio” e Luiz Paulino “Rampa”. No Rio, Paulo Sarraceni terminava “Caminhos” e Marcos Farias preparava as filmagens de “O Maquinista”. Joaquim Pedro estava com os planos de “Manuel Bandeira”, Leon e Marcos faziam projetos e Miguel

189 Glauber Rocha, “Crise: Concretismo”, *Jornal da Bahia*, 19 e 20/4/1959.

190 “Representação do Brasil”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 10/10/1959.

191 Rocha, G., op.cit., 2003, p.162.

192 Depoimento de Vladimir Carvalho em 14/05/2008.

iniciara um filme sobre funcionários públicos, cujo título não me recordo. Não sabíamos que na Paraíba havia um jovem chamado Linduarte Noronha e o nome de Roberto Pires ainda era obscuro, com a dúvida ainda inédita: “Redenção”.

Lembro-me que discutíamos muito: eu era Eisensteniano, como todos os outros, menos Sarraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini e Rossellini e eu me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas. Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Salles Gomes alienados. Xingávamos em nomes altos Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernadet e a crítica mineira era colocada na categoria dos reacionários e mesmo traidores do cinema brasileiro.¹⁹³

A relevância dos viajantes na fertilização dos críticos baianos não é uma hipótese a ser abandonada, o fluxo de artistas e escritores manteve-se pujante em Salvador, muitos deles fisgados pela mito da cidade de amálgama africana, indígena e portuguesa. Nada se compararia, em pulsação e aprendizado, ao surpreendente desembarque de Roberto Rossellini, cujo convívio de meio dia seria uma aula informal de filmagem ao ar livre para Glauber. Na manhã de 27 de agosto de 1958, escudados pelos Diários Associados, Rossellini e o pintor Di Cavalcanti aterrissaram em Salvador após uma viagem a Pernambuco, por onde percorreram os cenários de um documentário sobre a fome, amparado na obra do geógrafo brasileiro Josué de Castro.

Cansado de perguntas sobre o casamento com a estrela Ingrid Bergman, Rossellini saiu do Hotel da Bahia a princípio silencioso, mas, sem demora relaxado, andou pela cidade com o poeta Godofredo Filho e o escultor Mário Cravo. “É uma das mais belas cidades do mundo. Gostaria de ficar aqui”, declarou ao grupo, e animou-se em pedir uma câmera 16 mm, horas depois emprestada pelo fotógrafo Leão Rozemberg. Para a visita ao centro histórico, Di Cavalcanti convidou o amigo além de jovem gravurista Calasans Neto, que por sua vez enfiou Glauber no programa com o mestre do neorrealismo. Rossellini pasmou-se com a beleza barroca do Cristo Morto gotejado de rubis, do artista negro Francisco Chagas, e decidiu filmá-lo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, planejando um documentário para a televisão italiana. Glauber e Calasans acompanharam o passeio recheado de *takes*.¹⁹⁴ “Rossellini fazia com uma câmera de 16 o que Di Cavalcanti faria com um pincel”, rememorou a voz *off* de Glauber no curta *Di Cavalcanti*, em 1977.

193 Glauber Rocha, “Cinema Novo – 2”, revista *Ângulos*, novembro e dezembro de 1961.

194 Para o relato do primeiro dia de Rossellini, “Rossellini: a Bahia é das mais belas cidades do mundo”, *Diário de Notícias*, 28/08/1958. Para o relato do encontro com Glauber, no dia de filmagem, depoimento de Calasans Neto em 17/2/2006.

A *nouvelle vague* não alcançará os cinéfilos de Salvador tão-somente através de filmes e publicações estrangeiras, mas ainda sob a forma de relatos orais de diretores europeus de passagem pela Bahia, interrogados pelos nativos ansiosos. No final de outubro de 1959, ciceroneado em Salvador por amigos de Jorge Amado, o francês Louis Malle concedeu uma entrevista no bar Anjo Azul, reduto de *poseurs* e intelectuais com fumaças existencialistas. “Não faço parte da ‘nouvelle vague’. Antes do seu surgimento já tinha começado o meu trabalho”, declarou Malle, envolvido então na polêmica moralista em torno de *Amantes* (1958), expandindo-se um pouco mais: “A ‘Nouvelle Vague’ é antes de tudo um fenômeno do novo público. É o aparecimento de uma nova geração de espectadores interessados no cinema como cultura para os quais a arte cinematográfica tem a mesma significação do que a cultura literária. É um novo público que vai ao cinema, não por causa da ‘vedette’. Vai levado pelo autor de filme para ver uma obra. É justamente isso que está matando o velho e mau cinema, conquanto ele ainda exista e continue a ser feito”.

Malle situava esse fenômeno num momento de crise econômica da indústria: “O público elegeu um grupo de diretores jovens (a nova vaga) que está produzindo película sem dinheiro e sem ‘vedettes’. O movimento nasceu com Chabrol e Truffaut. Agora, entretanto, houve uma verdadeira invasão e os diretores da ‘Nouvelle Vague’ já são vinte e cinco. Desses, acho que pelo menos dois ou três são bons”.¹⁹⁵ Mais um diretor francês sofreria as perguntas sobre a guerra da Argélia e a *nouvelle vague*. Em 21 de janeiro de 1961, regressando do Festival de Mar del Plata e badalado pelos filmes *O balão vermelho* e *A viagem de balão*, Albert Lamorisse iniciou uma breve estadia em Salvador, onde recebeu uma homenagem de Walter da Silveira no Clube de Cinema. “Os seus representantes mais categorizados já fizeram bons filmes. São muito talentosos, embora sejam muito rebeldes, aliás de uma rebeldia, talvez, de grande utilidade para o cinema francês. É um novo pensamento que surge e que pode vingar”, opinou Lamorisse, menos ácido que Malle.¹⁹⁶

O mês de abril de 1960 traria um teórico e historiador cortejado por Glauber e Walter. Disposto a ver a Salvador da literatura de Jorge Amado, o crítico marxista Sadoul aterrissou no aeroporto depois de atravessar 36 filmes no Rio e em São Paulo, uma bagagem logo engordada, pois exigiu uma sessão especial do primeiro longa baiano, *Redenção*. Em 13 de abril, numa noite de tempestade, Sadoul realizou a conferência “O moderno cinema francês” na Casa da França, onde falou sobre a *nouvelle vague* para mais de 80 pessoas.¹⁹⁷ Uma crônica do encontro com o historiador

195 “Louis Malle: Les Amants: uma moral em busca da felicidade”, *Diário de Notícias*, primeira página, 1 e 2/11/1959.

196 “Lamorisse chega dizendo que veio ao Brasil para conhecer a Bahia”, *Diário de Notícias*, 22 e 23/1/1961

197 Hamilton Correia, “Conferência de Sadoul”, 15/4/1960.

francês não será assinada por Glauber, mas uma fotografia na primeira página do “Diário de Notícias” entregará a sua presença de repórter numa mesa do Themis-Bar, ao lado de Sadoul, Walter da Silveira e Vivaldo Costa Lima, guia e tradutor habitual de artistas e intelectuais franceses na Bahia. O “repórter DN” encheu Sadoul de perguntas e arrancou mais evasivas do que frases assertivas. A avidez de Glauber enroscava-se em questões genéricas, num tom familiar a quem conhece seu estilo no programa “Abertura”, na TV Tupi, em 1978 e 1979.

O Repórter DN colocou Georges Sadoul na – berlinda – e metralhou uma série interminável de perguntas. Sadoul nunca respondeu nenhuma, embora rebatesse muito bem o diálogo. É um francês com senso de humor. Vejamos:

Rep. DN: - Qual é o maior cinema do mundo, na atualidade?

G.S. - Não sei, pois não conheço todos.

Rep. DN – Se houvesse um incêndio, quais os dez filmes que você salvaria?

G.S. – Eu nunca dei primeiro prêmio! E quem diria que eu tenho direito de deixar todos os outros no fogo?

Rep. DN – Bem, anda se falando muito de “nouvelle vague”. Sua opinião?

G.S. – Em primeiro lugar: não existe “nouvelle vague”; em segundo lugar: “nouvelle vague” é uma coisa muito importante.

Rep. DN: – O que você pensa dos novos diretores franceses, Balle [sic; Malle], Vadim, Chabrol, Truffaut...?

G.S.: – Entre todos eu prefiro Alain Resnais, o autor de “Hiroshima, Meu Amor”. “Les Liaisons Dangereuses”, de Vadim, é comercial, mas é bom. Comecei a louvar Chabrol, mas ele decaiu. Louis Malle é um jovem de talento, mas está com medo de fazer seu terceiro filme, depois do sucesso alcançado pelos outros dois, “Ascensor para o Cadafalso” e “Os amantes”. Mas eu prefiro mesmo é Alain Resnais...

Rep. DN: – Os melhores diretores?

G.S.: – Repito, nunca dei primeiro prêmio a ninguém. Existem Eisenstein, Dovjenco, Stroheim, Murnan [sic; Murnau], bem, é um círculo imenso, não dou primeiro prêmio...¹⁹⁸

As queixas de Glauber contra a província não faziam justiça à teia mais complexa dos intercâmbios culturais da Bahia. Em agosto de 1960, essa aspiração universalista terá seu clímax na visita dos filósofos franceses Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, levados por Jorge Amado a Salvador, sem faltar uma conferência sobre o existencialismo e uma visita à roça de Mãe Senhora, a ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá. Esse fluxo de ideias modernas envolvia, sem dúvida, as vanguardas brasileiras. Passados meses da exibição de *Pátio* na casa da artista Lygia Pape, no Rio, o grupo neoconcreto realizou uma exposição no Belvedere da Sé, em Salvador, em novembro de 1959, à qual o poeta e crítico Ferreira Gullar compareceu com uma conferência. O neoconcretismo representava “uma tomada de posição em face da arte figurativa ‘geométrica’ e principalmente em

198 “Georges Sadoul olhando a Bahia: mas que cidade”, *Diário de Notícias*, 12/4/1960.

face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”, disse Gullar à plateia de intelectuais e artistas. “Nosso problema é criar uma forma que seja por si mesma expressão. O neoconcretismo é uma tentativa de se opor à dissolução internacional da arte”.¹⁹⁹ A mostra levou a Salvador obras de Amílcar de Castro, Lygia Pape, Lygia Clark, Aloísio Carvão, Hélio Oiticica, Theon Spanudis, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Willys de Castro.²⁰⁰ Essa presença dos neoconcretos na Bahia, desconsiderada nas narrativas biográficas do cineasta, tem peso no entendimento do contexto de criação de *Pátio*.

No aprendizado técnico de Glauber, além de Roberto Pires e Oscar Santana, seus predecessores locais na realização de filmes, os forasteiros assumem um papel eminente, observados nos sets e questionados em conversas informais, como as mantidas com Trigueirinho Neto, Nelson Pereira dos Santos, Anselmo Duarte e Luiz Carlos Barreto. Suas noções de encenação absorviam ideias de dois professores da Escola de Teatro, Martim Gonçalves e Luiz Carlos Maciel, este um jovem diretor gaúcho, à época estudioso de Samuel Beckett e Bertolt Brecht, atraído por Glauber à Bahia, em 1959, para associar-se ao núcleo de uma revolução cultural.²⁰¹ Figura-chave da fotografia do Cinema Novo, Barreto ouviu o canto de sereia de Glauber enquanto realizava uma reportagem sobre *Barravento* para a revista *O Cruzeiro*. “Conheci o moço graças a Genaro de Carvalho que se deu ao trabalho de levá-lo, umas semanas atrás, até o distante local de filmagem, quando rodava ‘Barravento’. Fiquei meio desconcertado, pois sempre tive costume de entrevistar os outros e nunca de ser ‘atacado’. Mas o Luiz Carlos, com as câmeras no pescoço, quebrou minha timidez e entrou no ‘set’ e disparou não sei quantos filmes em cima de Luiz [Maranhão]... Dei o ‘serviço’ do filme para ele, a recepção foi inesperada”, lembrou o cineasta em março de 1961, dias depois de estimular Barreto a migrar para a fotografia de cinema.²⁰²

A acidez posterior à premiação de *O pagador de promessas* em Cannes não espelha a alegria do convívio inicial com o diretor Anselmo Duarte, no mesmo mês do encontro com Barreto. Anselmo visitara a cidade para definir o cenário do filme, escolhendo sem demora a escadaria da Igreja do Passo. “Prazer, aliás, é bater um papo com ele, entre um gim ou uísque, morrendo de dar risada com suas piadas geniais, pois Anselmo é o maior ‘papo’ que já conheci. Quando ele voltar em abril acho que muitos de vocês deviam fazer amizade com o rapaz. Inteligente, vivo, ousado, corajoso e

199 “Neoconcretistas expõem na Bahia: conferência”, *Diário de Notícias*, 17/11/1959. A conferência de Ferreira Gullar foi realizada na abertura da exposição, em 16 de novembro de 1959.

200 Helena Ignez, coluna “Krista”, *Diário de Notícias*, 18/11/1959.

201 Para a referência de Glauber a Martim Gonçalves e Luiz Carlos Maciel, ver Costa, Flávio M. da. **Vida de artista**, 1990, p.61. Para o convite de Glauber, depoimento de Luiz Carlos Maciel em 6 e 7/05/2016.

202 Glauber Rocha, “O grande praça Luiz Carlos”, *Diário de Notícias*, 29/3/1961.

disposto, o contato com Anselmo Duarte é um convite para boas horas. Eis um grande amigo que a Bahia ganhou!”, celebrou Glauber.²⁰³ Para os cineastas da Bahia, o set de *O pagador de promessas* teria uma importância equiparável ao de *Bahia de todos os santos*, de Trigueirinho Neto, que cercou-se de curiosos e aprendizes desde o início da filmagem, em 12 de novembro de 1959. “O Cinema Novo é quando Glauber se encontra no Rio”, constatava uma frase atribuída a Nelson Pereira dos Santos. Mas o contrário parecia bem verdadeiro: o Cinema Novo era também quando os forasteiros filmavam na Bahia.

Em fevereiro de 1960, Nelson estava tão próximo de Glauber que aceitou assinar na redação do “Diário de Notícias” o contrato da atriz Jurema Penna, escolhida para o elenco de *Vidas Secas* – este projeto, futuramente adiado por uma repentina chuva no sertão baiano, daria lugar ao improvisado *Mandacaru vermelho* (1962).²⁰⁴ Em dezembro de 1958, mais de um ano depois da visita ao set de *Rio, Zona Norte*, Glauber expressou sua adesão ao caminho do cinema social aberto por *Rio, 40 graus*. “Dois jovens cineastas brasileiros com menos de trinta anos respondem por nossa vanguarda cinematográfica: Walter Hugo Khoury, autor de ‘Estranho Encontro’, e Nelson Pereira dos Santos, autor de ‘Rio Quarenta Graus’ e ‘Rio, Zona Norte’”. Entre os dois, porém, existe uma profunda diferença temática, estilística e cultural. Trilham horizontes diversos: enquanto Khoury é um cinema psicológico, intelectual, preocupadíssimo com a aspecto puramente de forma, Nelson é um cinema social, humano, participante, colocando forma em função do tema”, avaliou Glauber, simpático ao segundo projeto, na semana da estreia de *Rio, Zona Norte*.²⁰⁵

2.4 – Gênese de “Revisão Crítica”

Em dezembro de 1958, Glauber se desdobrava numa dupla campanha por *Rio, Zona Norte* e *Redenção*, o primeiro longa baiano filmado por Roberto Pires durante dezenas de noites e fins de semana, ao longo de 15 meses, processo acelerado somente com a entrada do fotógrafo Hélio Silva na equipe.²⁰⁶ Era um mês agitado, às vésperas da chegada de ambos os filmes aos cinemas. Além disso, Glauber iniciava a filmagem de *Pátio*, sua estreia como diretor, e ali na sua vizinhança Luiz Paulino dos Santos retocava o roteiro de *Barravento*, uma história de pescadores de xaréu. Um pequeno grupo de cineastas respondia, com atraso, ao cartaz colado por Glauber e amigos nos postes e paredes de Salvador, numa publicidade da Sociedade Cooperativa de Cultura

203 Glauber Rocha, “Anselmo dominando a praça”, *Diário de Notícias*, 19 e 20/3/1961

204 “Contrato assinado na redação do ‘DN’”, *Diário de Notícias*, 4/2/1960.

205 “Importância de Nelson Pereira dos Santos”, *Jornal da Bahia*, 21/12/1958.

206 “Bahia de Todos os Santos produz seu 1º longa metragem”, *Jornal da Bahia*, 20/12/1958. Hélio Silva era reconhecido então pela fotografia de *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos.

Cinematográfica Yemanjá, criada com Albérico Motta e Fernando Peres em setembro de 1956: “Você acredita em cinema na Bahia? Nós acreditamos!”.²⁰⁷ Da Yemanjá restaria apenas um roteiro de Glauber, “Senhor dos Navegantes” (1957), a partir de um argumento escrito com Peres sobre a procissão marítima de 1º de janeiro, um dos quatro episódios de um longa coletivo intitulado “Baía de Todos os Santos”, jamais produzido.²⁰⁸

No “Jornal da Bahia”, a ofensiva do cineasta contra o mercado distribuidor e exibidor pressionara o empresário Francisco Pithon a programar *Rio, Zona Norte* em dois grandes cinemas da cidade, o Tupi e o Guarani, onde estreou em 23 de dezembro de 1958. Longe de ser uma paranoia nacionalista, o desprestígio do cinema brasileiro era ostensivo nas salas baianas. Em novembro, Glauber denunciara as sabotagens contra *Cara de fogo*, *Estranho encontro*, *Rebelião em Vila-Rica* e *Rio, Zona Norte*. “(...) esses filmes estão sendo sabotados pelas distribuidoras na Bahia. Há uma rede bem organizada contra o filme nacional. O espectador assíduo de cinema pode verificar (se já não verificou) que um filme brasileiro, caso não seja da Atlântida ou [Herbert] Richers, vem sempre acompanhado de uma comédia americana tipo os três patetas”, acusou o crítico, de assumido nacionalismo: “Há filmes americanos de quinta classe que ficam encalhados nas prateleiras. Todo filme nacional rende bom dinheiro. Quando um exibidor se interessa por um filme da terra, o distribuidor então faz a chantagem: para cada produto brasileiro, o exibidor é forçado a contratar um determinado lote de películas sem possibilidades comerciais e de péssima qualidade artística. O que ganhar com o filme brasileiro será perdido no prejuízo que os abacaxis americanos trarão depois”. Os donos das casas de exibição, segundo Glauber, tendiam a rejeitar esse acordo e o filme brasileiro acabava em cartaz nos *poeiras* – “em espelunca de segunda categoria, como o Aliança”.

As chanchadas encarnavam outra frente inimiga do novo partidário da política do autor. Em 1960, o anúncio do produtor e distribuidor Luiz Severiano Ribeiro de que a Atlântida investiria em “boas histórias” brasileiras e abandonaria as comédias carnavalescas motivou a euforia e o insulto de Glauber: “Morte a Zé Trindade e a Oscarito que os ventos são outros! Ventos novos que da Bahia estão sendo soprados, em cinquenta por cento, e com muita força. Nossa terra, segundo as articulações ainda secretas que se armam, será o núcleo industrial do novo cinema brasileiro. Contemos para isto, com o crédito de confiança dos senhores que veem nacionalismo em tudo menos em nossos filmes sérios. Eles os que nascem neste ano, são os verdadeiros instrumentos de nossa afirmação”.²⁰⁹ O segundo longa de Nelson Pereira dos Santos oferecia pretexto para Glauber

207 Rocha, G. **Senhor dos navegantes**, 1987, p. 23.

208 Peres, F.R. “Apresentação”, em **Senhor dos navegantes**, 1987, p.6.

209 Glauber Rocha, “Chanchada vai morrer”, *Diário de Notícias*, 08/06/1960.

contrapor os seus projetos de cinema autoral às chanchadas e à indústria americana. Em campanha aberta, ele publicaria o diário da produção de *Rio, Zona Norte*, entrevistaria o baiano Guido Araújo (segundo assistente de direção), escreveria um perfil de Nelson Pereira dos Santos e discutiria as injunções econômicas do filme antes de assisti-lo.²¹⁰

Crescia a consciência das limitações materiais do cinema brasileiro, com prejuízos para a estrutura fílmica, adversidade enfrentada no set de *Pátio* e observada na experiência de Nelson. “Até que ponto se poderia exigir de uma produção pobre, como foi a de ‘Rio, Zona Norte’, uma perfeição técnica? Torna-se humanamente impossível realizar um filme, se não se dispõe de material técnico eficiente, complementado tecnicamente. Isso agora podemos dizer com conhecimento de causa: realizando um pequeno filme em companhia de José Ribamar de Almeida e de Marinaldo Costa Nunes, sofremos, podemos dizer que na carne, as deficiências materiais de nosso cinema”, expôs o crítico. A relação entre estética e precariedade técnica, um desarranjo do subdesenvolvimento, se agudizava: “Não é possível se construir formalmente um filme, desde que ele tenha de se apoiar em elementos válidos da estética cinematográfica, como sejam, por exemplo, movimentações de câmera. Cada movimento custa uma fortuna. Outra deficiência é o preço do filme. (...) Enquanto Chaplin filma mil metros para aproveitar cem, no Brasil se filma cem para se aproveitar setenta. Como é possível, em uma produção modesta, paupérrima, como a de ‘Rio, Zona Norte’ se repetir cenas, se fazer movimentos de câmera audaciosos?”²¹¹

A fragilidade de *Redenção*, financiado e produzido pelo filho de cacauicultor Élio Moreno Lima, trouxera desafios de ordem temática para o diretor Roberto Pires, desviado de uma abordagem social por não contar com “meios artísticos, econômicos e técnicos”, como admitira a Glauber, em conversa privada. “Preferiu, então, um filme mais despretensioso, um melodrama policial, romanceado, violento, afastado do caráter regional. ‘Redenção’ não tem igreja, praia, capoeira, Senhor do Bonfim, candomblé e abará. Esse tema Roberto preferiu deixá-lo intocável, a estragá-lo. E isso, essa resistência autocrítica a enfrentar as seduições artificiais do ambiente baiano, já é o suficiente para marcar o caráter de Roberto Pires e de toda sua equipe”²¹².

No final dos anos 50, Glauber demonstrava habilidades de produtor em articulações com os economistas Rômulo Almeida, ex-membro da equipe de Getúlio Vargas e mentor da Comissão de

210 Para os diários, Glauber Rocha, “Rio, Zona Norte”, *Jornal da Bahia*, 18/12/1958. Para a entrevista, “Guido (Rio, Zona Norte) Araújo fala a *Jornal da Bahia*”, *Jornal da Bahia*, 23/12/1958. Para o perfil, “Importância de Nelson Pereira dos Santos”, *Jornal da Bahia*, 21/12/1958.

211 Glauber Rocha, “Rio, Zona Norte (II)”, *Jornal da Bahia*, 25/12/1958.

212 Id., “Redenção – Primeiro filme baiano”, *Jornal da Bahia*, 9/10/1958.

Planejamento Econômico (CPE) no governo de Antônio Balbino (1955-1959), e Manoel Pinto de Aguiar, futuro diretor da Petrobras. Seduzir o capital para fortalecer os projetos do cinema baiano fora uma tarefa seguida à risca na realização de *Pátio*, financiado pelo banqueiro baiano Pamphilo de Carvalho, convencido por Helena Ignez a jogar dinheiro no filme de certo rapaz imaginativo.²¹³ Não havia, a rigor, pessimismo. “Fazer cinema aqui na Bahia” continuava a ser o motor de Glauber em 14 de março de 1959, dia de seu aniversário, como confessou à colega Matilde Matos, numa das primeiras – possivelmente a primeira – entrevistas pingue-pongue do cineasta, descoberta numa coluna de diversidades:

Não há grande diferença entre fazer cinema no Sul ou na Bahia. A crise do cinema nacional é tão aguda que onde quer que se comece, começa-se sempre com as mesmas dificuldades. Sob o ponto de vista cultural, um cinema feito no Norte ganha muito mais em autonomia, e isso porque a influência de estrangeiros, em geral analfabetos, que dominam o cinema paulista e só conseguem atingir um nível técnico, é grande. No que se refere ao problema de conteúdo de características nacional, é completamente falso. O cinema brasileiro podia nascer e evoluir como o nosso romance moderno: começou no Norte, venceu o tema e hoje, com Guimarães Rosa, já atinge uma linguagem de valor universal. E também sob o ponto de vista industrial, a única maneira de conquistar dignamente o mercado europeu, é exportar o nosso exótico e o nosso folclórico. Também o clima é o melhor possível. Homens que lideram nossa vida cultural-administrativa, como Rômulo Almeida e Pinto de Aguiar, já se dispuseram a nos ajudar, mesmo para empreendimentos audaciosos. O nosso próximo filme, meu e de Luis Paulino dos Santos, “Barravento”, com apenas dois dias de produção, já está em vias de levantar o capital necessário (3 milhões).²¹⁴

Dali a quatro meses, em julho de 1959, ele concluiria a primeira redação de *A ira de Deus – Corisco*, o germe do roteiro de *Deus e o Diabo*.²¹⁵ As provações técnicas conviviam com a sua adesão rápida à política do autor e à estratégia de construir uma nova perspectiva crítica para o cinema do país. Naquele 1959, o lançamento de “Introdução ao cinema brasileiro”, de Alex Viany, contribuiria para Glauber formular uma leitura totalizante da tradição. “A história do cinema brasileiro já pode ser dividida em dois tempos: antes e depois de Introdução ao Cinema Brasileiro, de Alex Viany. Os sessenta anos de cinema nacional que estavam em desorganização foram primariamente sistematizados no que o autor chama de livro-piloto para histórias e tratados críticos

213 Depoimento de Helena Ignez em 24/4/2018.

214 Matilde, “Glauber Rocha – Cineasta”, coluna no *Diário de Notícias*, 14/03/1959.

215 Para a data, Monzani, J. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**, 2005, p.324.

futuros”, ele reconhecerá numa resenha publicada no suplemento dominical do “Jornal do Brasil”.²¹⁶ Há nesse artigo uma cobrança de um método analítico aplicado pelo próprio Glauber ao seu “Revisão crítica do brasileiro”, lançado em 1963 pela Biblioteca Básica de Cinema, selo da editora Civilização Brasileira dirigido por Viany. Faltava ao historiador pioneiro um exame, além de panorâmico, estético. “Convinha ainda a Alex Viany – caso não o faça no próximo livro que anuncia – fazer também uma história crítica de nosso cinema. Se a necessidade de relatar os fatos mais significativos no campo da produção não fosse o principal objetivo sentido na parte escrita pelo crítico, talvez houvesse algum fôlego ou espaço para conceituar certos filmes dentro de uma situação estético-cultural mais profunda”, observou.

Em outro ponto, apresentava uma perspectiva mais nuançada do que viria a ter em poucos anos quanto às possibilidades industriais: “Concordamos, inteiramente, que nosso filme não possa ser agora um testemunho estético. Tem e deve ser um testemunho social, principalmente por necessitar de infraestrutura econômica na perspectiva de sua industrialização”. Sua opinião condizia com as reflexões de realizador neófito, desafiado nos últimos meses pelas limitações formais impostas pela carência de recursos técnicos. Se demoraria a florescer como projeto, seu futuro livro parecia desabrochar como conceito na leitura de Viany, pois a proposta de uma “revisão” estava manifesta na resenha de 1959: “A escola nacional precisa ser conceituada. Não em termos de academia, mas em termos de revisão das tendências manifestadas no passado e, para isso, já temos o importante livro de Alex Viany para piloto”. O crítico Walter da Silveira, passadas três semanas do texto de Glauber, recairia nessa cobrança de uma historiografia interessada em conceituar “os princípios estéticos do cinema nacional” e “as razões culturais do filme brasileiro”. A palavra “revisão” voltaria a ser empregada: “O desafio está feito para uma breve e indispensável revisão”²¹⁷

Em algum instante entre 1962 e 1963, Orlando Senna encontrará Glauber atormentado para entregar à Civilização Brasileira, em três meses, os originais de “Revisão crítica do cinema brasileiro”, o seu ensaio ponta-de-lança, definidor do programa cinemanovista. “Eu não vou fazer”, desabafou no apartamento de sua família, nos Barris: “Quer fazer comigo?”.²¹⁸ Quando a obra chega às livrarias, no segundo semestre de 1963, Glauber dispunha de uma pequena filmografia que reposicionava o seu mister de historiador: *Pátio*, *Barravento*, o desaparecido (ou ocultado) *A cruz na praça* e o ainda não montado *Deus e o Diabo*, rodado em julho na Bahia, acentuavam a teleologia do Cinema Novo.

216 Glauber Rocha, “Introdução ao cinema brasileiro (Alex Viany)”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 28/11/1959.

217 Silveira, W. op.cit., 2006, v. 2, p. 115. “Um homem de cinema”, *Diário de Notícias*, 13 e 14/12/1959.

218 Depoimento de Orlando Senna em 5/11/2017.

A restrição ao livro de Viany, por não destacar geracionalmente os avanços estéticos de Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri, se reverte em “Revisão crítica”, sob influência teórica francesa de Bazin e dos “Cahiers du Cinéma”, no uso dos dois diretores brasileiros para exemplificar a política do autor, também incorporando à tradição a matéria social da escola baiana, da qual partira de crítico-diretor a autor de filmes. A gênese de “Revisão crítica” se esboça no desagrado com as lacunas do livro de Alex Viany e na consciência dos entraves sistêmicos ao domínio da estética de seus filmes de estreia.

3 – O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha (1954-1963)

Críticos estreantes na puberdade, em 1928 e 1957, Walter da Silveira e Glauber Rocha afinavam as suas personalidades passionais e polêmicas sem reprimir as assimetrias ao longo de 16 anos de amizade, no diálogo por meio de cartas, artigos e conversas. Num inventário das diferenças, Walter não priorizou coletâneas abrangentes de seu pensamento – uma lacuna semelhante à de outros críticos de sua geração –, enquanto Glauber, caótico na aparência, revelou-se cioso da conservação da obra escrita, cheio de fôlego para retomar os velhos textos na imprensa baiana. Outra vida breve, Walter morreu em 1970 aos 55 anos, e a década de existência a mais que Glauber, 24 anos mais jovem, não propiciou tempo de reunir seu ensaísmo. No gabinete, porém, era um arquivador vasto e metódico, espremido pelas atividades de advogado trabalhista.

Walter ficou restrito às delgadas antologias “Fronteiras do Cinema” (1966) e “Imagem e Roteiro de Charles Chaplin” (1970), os únicos livros lançados durante uma trajetória intelectual de 42 anos, o tempo exato de vida de Glauber. Nenhuma das duas obras acolheu reflexões sobre o cinema brasileiro, a cujo fortalecimento dedicou energias pedagógicas. Reconhecia-se tragado pelo cotidiano frenético numa carta a Glauber, em 2 outubro de 1964: “Minha existência atual aqui cada vez mais me atormenta a vários títulos, cada vez sou menos dono de mim, prisioneiro da família e de outras prisões, a da função pública, a da advocacia, etc”.²¹⁹ Essa lacuna seria corrigida por iniciativas editoriais póstumas, abertas com “A história do cinema vista da província” (1978), sobre o qual se debruçou perto de morrer, enfraquecido pelo tratamento contra o câncer renal, e por fim com as obras completas “O eterno e o efêmero” (2006), em quatro tomos organizados pelo cineasta José Umberto Dias, num projeto idealizado pelo produtor e cineasta José Walter Lima, então chefe da Diretoria da Imagem e do Som da Bahia (DIMAS). Ainda assim, essa primeira grande coletânea de Walter seria impressa pelo governo estadual depois de pressões da família, do jornal “Província da Bahia” e do crítico André Setaro.

O retardo de cerca de 40 anos para a edição ampla dos ensaios de Walter causou danos ao reconhecimento nacional do crítico baiano. Mais cuidadoso que o mestre, Glauber concretizou

219 Silveira, W. **O eterno e o efêmero**, 2006, v. 4, p. 337.

planos editoriais desde os 24 anos. Muito cedo, não só reconheceu a importância de sua geração ocupar os jornais, como também valorizou o papel do livro na tarefa de *agit-prop* cinemanovista, como comprova “Revisão crítica do cinema brasileiro”, lançado em 1963. Em vida, ele publicaria o volume coletivo “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, em 1965, o romance “Riverão sussuarana”, em 1978, e o historiográfico e memorialístico “Revolução do cinema novo”, em 1981. Os livros póstumos “O século do cinema” (1983) e “Roteiros do Terceiro Mundo” (1985) foram organizados e estruturados pelo próprio Glauber às vésperas de sua morte.

Na interlocução mestre-discípulo, entre 1954 e 1963, prevalece um movimento pendular de convergências e divergências. Num encadeamento cronológico, veremos incidentes e questões programáticas de grande impacto nesse percurso partilhado, no qual se manifesta a paternidade simbólica de Walter sobre Glauber. Atravessada a adolescência, vem o sopro de autonomia do jovem artista na escolha de um método crítico forjado no confronto conteudismo *versus* formalismo, em favor deste. Em 1958, os dois se afastam no diagnóstico do cinema do pós-guerra. Passos à frente, a discrepância se alarga na acolhida de Glauber à política do autor observada com reservas por Walter, e aqui flagramos a *nouvelle vague* atizando a militância impaciente do primeiro e a paciência de historiador do segundo. O engajamento tático na defesa do cinema brasileiro os conduz a um reencontro programático, fortalecido numa viagem conjunta à Europa, em 1962, em que passam pelos festivais de Sestri Levante e Karlovy Vary, logo após o êxito de *O pagador de promessas* em Cannes. Em 1960, o filme *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, motiva uma divisão radical, quase em trincheiras, e revela a liderança insurgente de Glauber, adiante consolidada pelo lançamento do livro “Revisão crítica”, recebido com simpatia e silêncio por Walter. Este é um roteiro do diálogo iniciado nas sessões do Clube de Cinema.

No fluxo nem sempre harmônico de artigos, cartas e entrevistas, Glauber fixou três críticos no centro do pensamento do cinema brasileiro moderno. A recorrência dos nomes de Alex Viany (1918-1992), Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) e Walter da Silveira (1915-1970) revela estratégia e meditação na escolha dos interlocutores, cada um deles pesados à luz de afinidades eletivas e pactos tácitos. “Fizemos uma aliança teórica com a Cinemateca Brasileira e uma aliança política com Alex Viany e Walter da Silveira. O *cinema novo* teorizava, mas logo estava preparado para a prática”, formulou.²²⁰ Em carta a Walter, em abril de 1962, abria a dívida com a trinca de

220 Rocha, G. **Revolução do cinema novo**, 2004, p. 435.

intelectuais: “[...] eu tenho pelo senhor, por Alex e Paulo Emílio uma forte admiração, porque reconheço na minha formação uma influência poderosa de todos os três”.²²¹

Em posição relevante, o diretor baiano elencava ainda Cyro Siqueira (1930-2014), Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2011) e José Lino Grunewald (1931-2000). Mas, sob alegações diferentes, insistia na centralidade de Vianey, Sales Gomes e Walter na abertura de caminhos teóricos para a geração do Cinema Novo, na década de 1950. Precoce frequentador do Clube de Cinema da Bahia – segundo relatos orais, participava das sessões desde 1954²²² –, Glauber conferia um caráter afetivo e pedagógico ao diálogo com Walter, separado dos outros dois pela evidência de um duplo vínculo, em que a aliança política se emaranhava numa relação pessoal mais complexa. Numa sentença cifrada, Glauber evocaria o método de ensino do professor, nos anos 50: “Walter da Silveira como Sócrates ensina cinema”²²³ – provável alusão à maiêutica, o recurso socrático de crivar os discípulos de perguntas para extrair verdades e conclusões. O ateísmo de Walter convivia sem rugas antirreligiosas com o protestantismo de Glauber.²²⁴

O jovem cineasta dedicou ao mestre seu primeiro curta, *Pátio* (1959); no entanto, sem entusiasma-lo: naquele “retardado surrealismo ingênuo”, o dedicatário encontrou ecos de *O sangue de um poeta* (1932), de Jean Cocteau.²²⁵ “Glauber era a menina dos olhos dele, que ele queria também dirigir e conduzir no caminho do cinema. E não aceitou o rompimento de Glauber fazendo *Pátio*”, lembrará Helena Ignez, que contracena com Solon Barreto no filme.²²⁶ Walter aguardava uma estreia afastada de vanguardismos destituídos de identidade social, e viu-se frustrado com uma obra que lembrava, além de Cocteau, a Maya Deren de *A Study in Choreography for Camera* (1946). “Não se pressentiria em *Pátio* o futuro Glauber Rocha, só o talento. (...) A vanguarda que deveria esperar-se, a da temática e a da linguagem, próxima do tempo e do espaço brasileiro, não existia. Onde estava o jovem crítico que tanto já se destacara pela agressiva determinação de defender um cinema nacional?”, questionaria Walter, em 1965.²²⁷

221 Id., **Cartas ao mundo**, 1997, p. 170.

222 Depoimentos do poeta Florisvaldo Mattos e do advogado Antonio Guerra Lima, em abril de 2016. Em 1954, Walter da Silveira apresentou Glauber a Florisvaldo, numa sessão dominical do Cine-Teatro Guarani, como “um garoto interessado em cinema”. Colega no Colégio Central, Guerra integrava a trupe de frequentadores do cineclube.

223 Rocha, G., op.cit., 2004, p. 405.

224 Segundo a filha de Walter, Kátia da Silveira, o crítico se converteu ao cristianismo perto de morrer, por influência do beneditino D. Jerônimo de Sá Cavalcanti, que o visitava em casa. Depoimento de Kátia da Silveira em 5/3/2018.

225 A dedicatória consta na abertura de *O Pátio*. Para a comparação com Cocteau, ver Walter da Silveira, **O eterno e o efêmero**, 2006, v. 2, p. 327.

226 Depoimento de Helena Ignez em 25/04/2018.

227 Silveira, W., op.cit., 2006, vol. 2, pp. 353-354. “Um filme de transição”, em Rocha, G. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, 1965, p.174.

Nas correspondências, passada a fase baiana, Glauber insistiu em chamá-lo de “o senhor” e “dr. Walter”, como talvez o fizesse na adolescência. Era notável, nas confissões públicas e privadas, a assumida roupagem de pai e filho, e de parte a parte esse elo quase sanguíneo surge em palavras plenas de simbologias. “Como você mesmo reconhece em sua carta, tenho-lhe uma grande amizade. Que sempre procurei demonstrar. Que já me causou sacrifícios e dissabores (um dia, lhe contarei). Que exigia reciprocidade”, revelou Walter da Silveira a Glauber, em 6 de janeiro de 1964, queixando-se de um presumido afastamento. Seu nome não constara na lista de amigos lembrados numa entrevista. “Confesso-lhe que, vendo em sua admirável juventude o retrato do que eu desejei ser, mas foi impossível em minha época (decerto também por menos dotado pessoalmente), além de amizade sempre lhe dediquei admiração. [...] Embora eu faça reservas sobre alguns aspectos de sua forte e versátil personalidade”.²²⁸

As brigas imaginárias e o medo do isolamento provinciano caracterizavam a personalidade de Walter, como atestam as memórias do romancista Jorge Amado e a correspondência com o crítico paulista Paulo Emílio Sales Gomes, que não escapou de uma cobrança de amizade mais assídua, ainda que não fossem íntimos.²²⁹ Na carta de 1964, revelou o quanto se projetava em Glauber:

Procure lembrar-se de vários fatos que comprovam como seguidamente o olhei tal se olhasse um filho mais velho. Daí que também vinham desencantos com atitudes suas. Você frequentemente procedia como se eu não fosse o amigo que sou. E isto – temperamental que sou – me doía. Era, digamos, um filho a afastar-se do pai. Não que eu tenho a pretensão de ser seu mestre, de tê-lo como discípulo. Longe disto. Há pais e filhos que vivem em plano de amizade fraternal (por paradoxo que pareça), que não se olham de cima para baixo, ou ao contrário. Ademais – e até quando você ignora por estar ausente e ninguém lhe conta –, falo ou escrevo sobre você com enorme admiração, embora me sentindo suspeito por admirá-lo em virtude da própria amizade. Não sei se leu no Estado de S.Paulo meus artigos sobre o cinema baiano. Leia o que disse sobre você. Certamente não lhe chegou, e talvez não lhe chegue o balanço que fiz sobre cinema baiano, 1963. Mando-lhe um recorte, sem comentário. Faça você mesmo. E depois me responda se tinha ou não tinha direito a recriminá-lo quando me fazia amargar o seu injusto afastamento.²³⁰

Outra confissão:

Dialogar com você sempre foi para mim necessário, embora para você, conforme penso, nem sempre o fosse. Eu me corrijo conversando, discutindo, mais do que lendo. E é claro que conversar e discutir com um espírito rebelde e inquieto como o seu reputo mais justo do que com homens de minha geração de inquietude e rebeldia

228 Carta de Walter da Silveira a Glauber Rocha, em Walter da Silveira, op.cit., 2006, vol. 4, p. 335.

229 Carta de Walter da Silveira a Paulo Emílio Sales Gomes, de 9 de julho de 1962, depositada no arquivo da Cinemateca Brasileira. “Você, aliás, é um sujeito paradoxal: ao mesmo tempo em que parece de relações cortadas comigo, fala de mim em cartas para Almeida Sales e Novais Teixeira como se estivéssemos os dois na melhor das convívências. Que há, afinal, Paulo?”, questionou Walter.

230 Carta de Walter da Silveira a Glauber Rocha, em Silveira, W., op.cit., 2006, vol. 4, p. 335.

já perdidas. Tendo cá as minhas ideias e suposições em torno do cinema nacional, e sabendo quanto você tem outras – coincidentes ou opostas, é preciso constatar –, nada melhor do que um diálogo entre nós.²³¹

Glauber estimulava a máscara do pai metafórico. Em 19 de abril 1962, dissipava nestes termos outra cisma de Walter, padrinho de seu casamento com Helena Ignez: “devo ao senhor um respeito que só devo aos meus pais”.²³² A analogia com a figura paterna retornaria no obituário do professor, em novembro de 1970: “Olha aqui, dr. Walter: Adamastor é o nome de meu pai [...] Se eu tive outro pai foi você, velho Walter. Você me dizia não me chame de doutor nem de senhor [...] Você, Walter, era meu pai doutor”.²³³ Naquele momento, o “Jornal do Brasil” lembraria que Glauber se referia ao crítico morto como “pai cinematográfico”.²³⁴ Numa das preleções de Walter no clube, houve um trauma crucial para Glauber, surpreendido aos risos no auge da aula ideologizada: “[...] quando passava o famoso *Potenkim*, eu e [Fernando da Rocha] Peres começamos a esculhambar e você nos botou pra fora da sala [...] Você me ensinou a respeitar Eisenstein e se não fosse aquele esbregue talvez hoje eu fosse uma besta”.²³⁵ O aluno expulso dedicaria ao cineasta soviético o artigo “O ‘Couraçado Potenkin’: Quadro Cinematográfico Máximo”, publicado em 11 de dezembro de 1958, ainda tímido nas pinceladas sobre a montagem eisensteiniana.²³⁶ A troca de afetos não varria as tensões programáticas nascidas do alinhamento entusiasmado de Glauber com aspectos da política do autor, acompanhada nas leituras da revista francesa “Cahiers du Cinéma”, e da história filtrada pelo prisma cinemanovista, como está formulado no livro “Revisão crítica do cinema brasileiro”.

No início dos anos 60, Walter anteviu a liderança de Glauber na renovação do cinema nacional, mas ficariam por serem estimados os impactos desse ciclo cinéfilo na música popular e na equação do tropicalismo de Caetano Veloso, outro cineclubista tão decisivo para a contracultura brasileira quanto o diretor de *Terra em Transe*.²³⁷ Egresso de Santo Amaro e residente em Salvador a partir de 1960, Caetano assistiu a uma sessão do clube em que Walter pediu a Glauber para apresentar *Umberto D*, de Vittorio de Sica, numa transferência de papéis reveladora do destaque do jovem crítico no conjunto de espectadores. Com uma licença rara por igual, o convidado acusou o filme de

231 Ibid., 2006, vol. 4, p. 335.

232 Rocha, G., op.cit., 1997, p. 170.

233 Id., “Cinema Liceu, domingo de manhã”, *Jornal da Bahia*, 13/11/1970, também em Silveira, W., op. cit., 2006, v. 4, p. 309.

234 “Pioneiro da crítica de cinema no Brasil morre em Salvador aos 57 anos”, *Jornal do Brasil*, 6/11/1970.

235 Id., “Cinema Liceu, domingo de manhã”, *Jornal da Bahia*, 13/11/1970, em Walter da Silveira, op. cit., v. 4, p. 309. Segundo depoimento do historiador e poeta Fernando da Rocha Peres, em abril de 2016, Walter da Silveira despertou risos ao fazer “um discurso avermelhado” sobre *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein.

236 Glauber Rocha, “O ‘Couraçado Potenkin’: Quadro Cinematográfico Máximo”, *Jornal da Bahia*, 11/12/1958.

237 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 4, p.214. Walter incluía Caetano na geração de jovens que “rompeu com o eloquencial do passado”.

sentimentalismo, reiterou a preferência por Rossellini e, no auge, avisou que não ficaria para vê-lo outra vez.²³⁸ Era um *happening* crítico em tudo condizente com o retrato-vaticínio de Glauber escrito por Walter em novembro de 1960, ao examinar a natureza de seus textos “injustos quase sempre, continuamente sinceros, porém”. O mestre oscilou entre o elogio e o reparo em “Dois anos de cinema na Bahia”:

(...) em Glauber Rocha se pressente, ao menos com base na agressiva determinação de defender e fazer cinema nacional, uma das mais fecundas personalidades adolescentes do país. É uma espécie de François Truffaut ou Jean-Luc Godard brasileiro, ainda mais jovem do que os franceses, que, partindo da crítica ou nela permanecendo, chegaram à realização cinematográfica. Havendo estudado a arte do filme com paixão, quer nos livros, quer nos clássicos exibidos pelo Clube de Cinema, esse inquieto baiano só não chegará talvez a uma das maiores figuras nacionais no campo do filme, se não domar os ímpetos narcisistas que tanto comprometem às vezes sua inteligência.²³⁹

O desfecho é falho. Os ímpetos narcisistas de Glauber favoreceram a conquista do lugar previsto por Walter, que se arriscava em elevar a confiança num profissional (até ali) de dois curtas, *Pátio* e *A Cruz na Praça*, este último de sumiço controvertido. Numa análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Walter revela ter sido repreendido por amigos depois de comparar Glauber ao poeta romântico Castro Alves (1847-1871), parelhados nas “maiores audácias ideológicas de seu tempo em suas artes, a da emancipação dos escravos através da poesia e a da libertação do camponês através do cinema”²⁴⁰. Mito pessoal do cineasta, o poeta serviu de modelo definidor de outro talento desabrochado num curto período de maturação cultural. Atraído a Salvador pelo agito cinematográfico, em 1963, o documentarista paraibano Vladimir Carvalho não esquecerá o quanto repercutiu na cidade essa imagem de Castro Alves reencarnado, nascido num 14 de março, a data de aniversário do abolicionista.²⁴¹

Em 1970, as dívidas para com o mestre encheriam o obituário “Cinema Liceu, domingo de manhã”, em que os lampejos memorialísticos expunham um Glauber certo de que uma redoma imaginária criada por Walter o protegera dos desafetos.²⁴² “Você entendeu logo o Nelson Pereira dos Santos. Walter, e foi você, nessa terra onde muitos me estraçalharam a dente, quem primeiro viu que esta coisa marginal e detestável que se chama cinema brasileiro poderia existir”, reconheceu, sem abafar

238 Depoimento de Caetano Veloso em janeiro de 2017. *Umberto D*, entretanto, encabeçou a lista de melhores filmes vistos por Glauber em 1957.

239 Silveira, W., op. cit., 2006, v.2, p.170.

240 Ibid., **O eterno e o efêmero**, 2006, v.2, p. 355.

241 Depoimento de Vladimir Carvalho em 14/05/2018.

242 Glauber Rocha, “Cinema Liceu, domingo de manhã”, *Jornal da Bahia*, 13/11/1970, também em Silveira, W., op.cit., v.4, pp. 309-310.

as divergências nos modelos estéticos, tão marcantes nesse diálogo: “Agora, Walter, você enjeitou o Godard, mas um dia, dentro do seu carro, eu falei duas horas de Jean-Luc e você deu o estalo”.

3.1 – O método crítico: o conteudismo de Walter e o formalismo de Glauber

A divergência em torno de Godard não passava de um afluente do confronto teórico maior entre Walter e Glauber na definição do método crítico para investigar o cinema moderno, unidos pontualmente nas reservas aos postulados da *nouvelle vague* e suas campanhas hostis às gerações precendentes na França. Em novembro de 1958, no “Jornal da Bahia”, Glauber foi além das frases ligeiras no texto “Temas para polêmica”, gestado na sequência de um ensaio de Walter, “Kubrick: Glória feita de talento”, que embutia dois ataques velados ao discípulo, repreendido de saída por sua imaturidade alardeadora de gênios instantâneos. “[Kubrick] não revelou, até agora, que seja o apregoado gênio de 29 anos a que tanto se referem, num entusiasmo algo ingênuo, críticos ainda mais jovens do que ele”, contestou Walter.

Cinco dias antes, em 4 de novembro de 1958, Glauber começara a se pronunciar em tom encomiástico sobre *Glória feita de sangue* (1957), mas nada desagradou tanto Walter do que esta passagem: “o argumento para ele, repetimos, é um pretexto e não um elemento básico para ele simplesmente ‘contar’ seu filme. Porque Kubrick não visa contar o filme, mas tão somente criar cinema”.²⁴³ Reconhecido temperamental, Walter reagiu outra vez sem nominá-lo, ao afirmar que “(...) bem longe do que pensam e dizem alguns idólatras do gênio de 29 anos, não há em Stanley Kubrick a subestimação do argumento, a ponto de torná-lo um simples pretexto, em vez de um elemento básico, na estrutura do filme”. Na semana seguinte, em pequena nota, Glauber admitiria ser o alvo da rude ironia, sem transparecer amargor. “Walter da Silveira, domingo passado, em outro matutino [*Diário de Notícias*], com bom ensaio sobre Kubrick. Apesar da referência aos ‘críticos jovens’ aceito, em parte, o que foi dito. Discordo de certos conceitos da estética cinematográfica de Walter da Silveira, mas reconheço nele, ao lado de P. E. de Sales Gomes, Cyro Siqueira e José Lino Grunewald, o último integrante do quarteto dos melhores críticos de cinema do Brasil”, afagou.²⁴⁴ Por trás da disputa de interpretações, havia a concepção diversa da estrutura de uma crítica.

Os comentários desfavoráveis do líder do Clube de Cinema consolidavam o discípulo como interlocutor autônomo, ou insubordinado, ou talvez indigesto, mas sem engano um oponente a quem

243 Glauber Rocha, “Gloria feita de sangue (II)”, *Jornal da Bahia*, 5/11/1958.

244 Glauber Rocha, “Semana sem filmes”, *Jornal da Bahia*, 14/11/1958.

recorria para repensar os argumentos. A incidência desses artigos sugere uma troca intelectual de que os dois se beneficiavam para fundamentar táticas e estratégias e para reformular pensamentos. Ao fundir três artigos de 1958 e 1961 em apenas um sobre Kubrick, incorporando-o aos originais de “O século do cinema”, Glauber suprimiu esse trecho da subestimação do argumento e preferiu dizer o mesmo, com palavras diferentes, a propósito de outro filme de Kubrick, *A morte passou por perto* (1955): “o argumento é colocado em segundo plano: o que importa é a dimensão cinema-cinema. Um trabalho de força plástica, de expressão rítmica que muitas vezes não foi compreendido em sua grandeza”.²⁴⁵

No final de 1958, Glauber reapareceu disposto a aprofundar um aspecto abordado de modo superficial na análise de *Glória feita de sangue*, consciente de que ali se situava o foco das objeções mais duras de Walter. “O problema entre forma e conteúdo em cinema, já o havíamos considerado acadêmico. Nunca serão duas entidades diferentes, nem tão pouco integradas uma na outra, como apontou o crítico José Gorender”, iniciou o jovem articulista em “Temas para polêmica”, dentro do habitual estilo assertivo. Aqui, um pequeno recuo. Irmão do futuro historiador e guerrilheiro urbano Jacob Gorender, José era militante do Partido Comunista e usava muitas vezes o *nom de plume* Jerônimo Almeida, sem alterar ao longo de sua carreira jornalística as prevenções contra as ideias e os filmes do amigo Glauber, sendo visto por este como um executor das teses culturais dos comunistas. O formalismo glauberiano se mantinha soberano em redações de jornais comandadas por ex-militantes ou quadros do Partidão, o que esboçava a futura resistência do Cinema Novo ao alinhamento com o CPC (Centro Popular de Cultura) e as visões ortodoxas do engajamento na arte. Depois do breve reparo, Glauber voltou a ser genérico à medida que expunha um método divergente daquele adotado por Walter no Clube de Cinema, e nele é perceptível a influência de reflexões da crítica literária. Acrescentou:

Defender um filme porque ele possui bom argumento ou porque ele diz alguma coisa é simplesmente detratar a arte do filme. A especulação inicial de um cineasta deve ser a linguagem da plástica e do ritmo (É preciso que se insista nesses termos, o público precisa aprender tais palavras até pronunciá-las automaticamente). O conteúdo surgirá dessa forma nascendo: como ser que se revela na coisa criada. Se um poeta cria a estória do seu poema para depois executá-lo ele não está fazendo um poema, mas sim um exercício verbal sobre uma circunstância não poética. Porque, e isto é concepção de um lirismo ultrapassado, nenhum tema é necessária e vitalmente poético. A palavra é que o realizará. Poesia não se faz com ‘sentimento’. Se faz com a palavra e seus ritmos: daí nascem as suas valências. Assim o cinema: nenhum tema nem tão pouco argumento faz um filme ser grande filme ou mesmo ser filme. ‘Glória Feita de Sangue’, com o mesmo argumento, o mesmo tema e os mesmos atores seria uma droga em mãos de Jean Negulesco ou seria um filme diferente (mesmo grande)

245 Id., *O século do cinema*, 2006, p.107.

em mãos de outro diretor, John Huston, por exemplo. Aliás, basta um maior convívio com a problemática atual da cinestética para se ver que isso é assunto pacífico.²⁴⁶

Chegou enfim ao ponto em que definia o polo oposto na crítica: “Mesmo que um cineasta prefira um bom argumento, como no caso de Kubrick em declarações citadas por Walter da Silveira em seu excelente ensaio sobre ‘Paths of Glory’, isso não importa que a crítica seja obrigada a sustentar que o argumento tem importância. Na realidade, ‘A Morte Passou Por Perto’, por exemplo, é um filme genial, mesmo que Kubrick não o admita”. E concluiu que “não existe o cineasta, mas o seu cinema, não existe o poeta antes do poema, e, quando este é realizado, existe como entidade independente do seu autor, recebe na sua atuação uma carga de outros valores que já passa a pertencer mais ao público e à crítica”.

A distância das leituras ficará visível no ensaio “Crítica cinematográfica metodizada”, de novembro de 1959, escrito por um Walter da Silveira armado contra os críticos fixados na planificação, nos efeitos de montagem e no estudo dos fragmentos, recalculadores das questões conteudísticas. Pode-se surpreendê-lo numa postura conservadora, abastecida pela coragem de polemista na contracorrente de jovens críticos engajados na autoralidade, no seio dos quais prevalecia o diagnóstico das contribuições específicas do diretor/autor à história geral do cinema, de relance interessados pela fábula em si, mas sobretudo apaixonados por questões de sintaxe, forma e técnica *revolucionárias*.

Walter da Silveira defendia a prevalência da arte narrativa e quis comprová-la com o exemplo dos filmes de vanguarda falhados na tentativa de suprimir a narração em seus fluxos psicológicos. Se a narratividade se impunha, apesar do surrealismo e dos demais “ismos” do século XX, o tema merecia relevo na interpretação da obra de arte, como produto da tensa dualidade forma/conteúdo. O crítico recorre aos casos contraditórios de *A paixão de Joana D’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, e *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, nos quais “a ligação entre o tema e a forma é tão íntima que desaparece a possibilidade de separá-los: as fronteiras entre o pensamento e o estilo acabam”. Porém, ressalva, “até em muitas obras importantes, a começar pelas famosas películas de D.W. Griffith e concluir pelos sensacionais inventos de linguagem de Orson Welles, a distinção se torna tão clara que se justifica a sobrevivência histórica de *O nascimento de uma nação* ou de *O cidadão Kane* exclusivamente por sua forma, em virtude da perempção absoluta do seu conteúdo”. Há um encontro de crítica e humanismo na mirada de Walter:

(...) o cinema não pode ser criticado sob outro método do que o da prevalência do conteúdo, do que o da finalidade temática, por mais estreitamente pragmatista que aparenta ser. Porque o crítico não é um julgador, é um intérprete. Cabe-lhe transmitir

246 Glauber Rocha, “Temas para polêmica”, *Jornal da Bahia*, 15/11/1958.

o sentido profundo da obra de arte aos menos capazes de investigá-la e compreendê-la. E, no cinema, se viu, esse sentido não está na linguagem, mas no que a linguagem exprime. Acaso, é o que se dá – ou deveria se dar – na pintura, na escultura, na gravura, artes igualmente visuais. Nestas, porém, por um erro de concepção da arte moderna, se admitiu que a técnica passasse a ser um fim, enquanto, no cinema, continua a ser um meio, as imagens se limitando a componentes do tema narrado. Na pintura, na escultura e na gravura, o figurativo veio se deformando, até ser banido. No cinema, a figura humana, sua ação, permaneceu elemento fundamental. O homem se encontra com o homem.²⁴⁷

O desfecho de “Crítica cinematográfica metodizada” mobiliza um léxico comum ao de Glauber (plástica e ritmo) e reafirma que “do ponto de vista sociológico ou estético, o método crítico mais adequado ao cinema continua aquele que considera o argumento o valor maior”. Abre-se, a tempo, para as oscilações obrigatórias: “Para defini-lo, porém, revelar-lhe a beleza ou a autenticidade, a investigação da forma será uma etapa necessária. Através dela, se verá se o espaço e o tempo, a plástica e o ritmo foram usados para exprimir um sentimento ou um pensamento dignos do homem e da sociedade”. Todos os segmentos centrais dos cultores da forma – direção, interpretação, fotografia, música e cenografia – traduziam a finalidade temática do filme. Desse modo, “a linguagem não será nunca um resultado: apenas um intermédio. A crítica que se detém nela é, pois, uma crítica parcial, incompleta, vazia de significado”.

O confronto entre as críticas de Glauber e Walter sobre *Glória feita de sangue* oferece um desenho menos abstrato dessas duas visões e evidencia que a escrita de ambos trazia uma aplicação bem calibrada de métodos distintos. Enquanto Walter articulava dados biográficos e históricos, além de descrições de ordem narrativa, que passavam pelo gênero dos filmes de guerra, Glauber desmontava a *mise-en-scène* de Kubrick, salpicava a crítica de pormenores de planos, deslindava as possibilidades da câmera em cenas específicas, compreendia o estilo através da técnica, elegia as sequências a seu ver acertadas. Nenhum dos dois desprezava por completo os ganhos do método crítico alheio. A análise de Glauber cumpria o desígnio teórico de entrelaçar forma e conteúdo, fazê-los inseparáveis. Um exemplo vibrante:

Sequência na qual três soldados saem em patrulha de reconhecimento. A atuação do som se faz em pulsações de tambores contraponteados por rajadas de metralhadoras, dois sons que se conjugam, um transmitindo o ruído real e outro o ruído irreal, psicológico. As pulsações sonoras seriam como as pulsações íntimas do medo. A alternância ousada da montagem entre fusões de grandes planos gerais e grandes primeiros planos. Nos planos gerais, plasticamente, existe o campo de batalha e sua ruína tenebrosa. Entre mortos e destroços, diluídos na paisagem, os três soldados avançam. Nos primeiros planos estão as imagens do medo. (...) O tempo cinematográfico é aquele que reduz a realidade temporal a um tempo

247 Silveira, W., op.cit., 2006, vol.2, pp 54-56.

dinâmico, ou seja, no qual os fatos passam a valer pela sua importância mais nervosa e dramática. Todavia diretores mais ousados penetram na análise do tempo e seguem um fato com absoluta fidelidade ao tempo normal.²⁴⁸

Avaro nesse procedimento, Walter utiliza uma paleta de cores menos quentes na definição do ritmo de Kubrick, embora enxergasse a fusão pessoal de diretor e montador como um elemento incomum de complexidade. “É, sem dúvida, um desses filmes em que o principal autor, mais do que o argumentista, mais do que o diretor, é o montador, profissional de uma técnica que só existe no cinema: a de unir planos, cenas e sequências”, observou. O específico filmico emerge numa abordagem histórico-social do cinema americano enlaçada ao itinerário de Kubrick, elucidado nas principais questões temáticas, na eficácia do argumento e na carpintaria da narrativa. Atinge-se um equilíbrio nas descrições dos planos essenciais para calçar a análise conteudística:

O julgamento é uma soma de planos, desde os mais incisivos *close-ups* dos personagens até os planos longos em que as tomadas em campo-profundo funcionam esplendidamente para marcar o *décor* daquele palácio barroco onde as figuras gráceis e amáveis dos quadros de Watteau pendurados nas paredes brancas assistem a um hediondo simulacro de justiça, a denúncia não é lida, as testemunhas não serão ouvidas, o passado de bravura dos réus não pode ser conhecido, importa só a covardia presente de não terem tomado a inexpugnável posição montanhosa dos alemães. (...) Raramente, o cinema terá alcançado uma sequência tão magistralmente executada, quer do ponto de vista da exposição do tema, quer do ponto de vista da planificação formal. Em nenhum instante há um rebuscamento de ângulos, o despojamento é uma ordem para que, pela simplificação, se avante o conteúdo do momento cinematográfico.²⁴⁹

Glauber optava pelo didatismo e, com pequenas variações, desenvolvia os tópicos “estória”, “direção”, “sequências em destaque” e “elenco”. Como notará Ismail Xavier, no prefácio da segunda edição de “O Século do Cinema”, essa postura didática “envolve, no jovem crítico, a apresentação de biofilmografias, a explicação de conceitos e a escolha de um ângulo de abordagem que pudesse tomar o filme como exemplo de uma questão mais geral, estética ou histórica, ou como um dado expressivo da conjuntura”.²⁵⁰ À margem do primado do argumento de Walter, Glauber analisava o cinema moderno por meio de exercícios de diretor, esboços da arte de filmar, fraseados ora telegráficos, ora barrocos, impregnados da urgente transição da máquina de escrever para a câmera. O calor de cineasta iminente, recuperável na maioria dos textos críticos da fase baiana, resultou numa adesão à modernidade mais vívida do que a de Walter, seu aliado político e contestador estético. O estilo de Glauber simulava a pulsação da montagem, do som e da imagem,

248 Glauber Rocha, “Glória feita de sangue (II)”, *Jornal da Bahia*, 5/11/1958.

249 Silveira, W., op.cit., 2006, vol. 2, p.35.

250 Xavier, I. “Prefácio”, em **O século do cinema**, 2006, p.14.

engendrava um cinema por escrito no jornalismo. O universo de revistas e críticos lidos na juventude em Salvador formava um conjunto heterogêneo de modelos:

Li Sadoul, Kouléchov, Eyzenstein, Bazin, Balász, Henri Angel, Aristarco, Chiarini, Paulo Emilio Salles Gomes, Almeida Salles, Cyro Siqueira, Fritz Teixeira Salles, Walter da Silveira, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Pudovkin, Stanislavski, Cahiers du Cinéma, Positif, Sight and Sound, Suplemento Domynkal do Jornal do Brazil, Para Todos, Lettres Françaises, Les Temps Modernes e a técnica aprendi com Roberto Pires, Oscar Santana, José Ribamar, Waldemar Lima, Luiz Paulino dos Santos, Nelson Pereira dos Santos e com o velho Souza.²⁵¹

O debate dos baianos ecoava a discussão da crítica em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, estirada em suplementos culturais e na mineira “Revista de Cinema”, liderada por Cyro Siqueira e Fritz Teixeira Sales, cujos ensaios eram discutidos pelo grupo do Clube de Cinema da Bahia. Reformulando em 1960 um texto do ano anterior, Walter arriscou-se a um olhar externo e separou os críticos “entre os que defendem a supremacia da forma e os que se batem pela valorização do conteúdo na obra de arte, entre os que lutam pela existência do cinema nacional e os que o hostilizam, entre os rigoristas do específico fílmico e os permeáveis à penetração do filme por outras expressões artísticas”.²⁵² No livro “Alex Viany: Crítico e Historiador”, Arthur Autran traça as divisões de cenário propugnadas por outros contemporâneos do ensaísta baiano. “Para ficar na oposição proposta por Alex Viany, de um lado os favoráveis ao cinema europeu e de outro os admiradores de Hollywood [...]. A oposição era percebida também como dos partidários do conteúdo contra os formalistas ou da esquerda contra a direita. A classificação mais precisa é a de Fábio Lucas, dividindo o campo entre ‘crítico-históricos’ e ‘esteticistas’”, posicionou-se Autran.²⁵³

A crítica de Walter diluía e contornava a rivalidade Hollywood x Europa e parecia à vontade no campo dos conteudistas de roupagem sócio-historiográfica, desde o início na fileira dos estimuladores do cinema brasileiro, confiante na superação de entraves do subdesenvolvimento e adepto assumido de ideias esquerdistas. Por tudo isso trazia um horizonte inspirador para os vintanistas desejosos de um cinema político voltado para as mazelas da nacionalidade. Do lado de Glauber, o formalismo das críticas se enriquecia quando adotava a perspectiva de historiador do cinema, essencial à sua aventura criadora, e reverberaria nos filmes iniciáticos *Pátio* e *A Cruz na Praça*, como ele admitiu ao crítico português João Lopes: “estava sob forte influência do movimento concretista brasileiro e do estetismo, das teorias do cinema avant-garde francês, do cinema soviético, do expressionismo, estava preso a uma noção purista da forma”. Os dois curtas,

251 Rocha, G., op.cit., 2004, p. 292.

252 Silveira, W., op.cit., 2006, vol.2, p. 167.

253 Autran, A. **Alex Viany: Crítico e Historiador**, 2003, p. 105.

ele acrescentou, “poderiam ser classificados de formalistas, em que a plástica, o som, a montagem eram muito mais importantes do que aquilo que se via dentro do plano”.²⁵⁴

3.2 – “Decadência” do cinema e transição

Sobram indícios de que Glauber decretava a decadência do cinema no momento em que assumia responsabilidades de diretor. Uma semana depois de opinar sobre *Glória feita de sangue*, Walter da Silveira publicou o ensaio “Há uma decadência no cinema” e voltou a falar de “um jovem crítico cinematográfico”, a chave usual para provocar o discípulo, agora numa inversão de papéis, ele próprio otimista com os rumos do cinema moderno. O retrato desse crítico quando jovem aborda um espírito “tão inquieto quanto inteligente, dominado, ainda, porém, por certos preconceitos estéticos que o arrastam a uma posição fechadamente formalista, de culto pela aparência, das obras de arte” – o qual “outro dia confessava seu desalento por estudar e crescer sobre cinema diante do que considerava a irremediável decadência da criação cinematográfica”.²⁵⁵

Walter ouvira do rapagote que, “nos últimos dez anos, não fora produzida uma única obra fundamental, nenhum acréscimo se fizera à estética do filme”. Concluía com uma notícia sombria. Numa votação em Bruxelas, um júri de críticos de 26 países elegera os 12 maiores filmes de todos tempos, mas somente *Ladrões de bicicleta* (Ladri di biciclette, 1948) se situava no pós-guerra. O criador do Clube perguntava ao leitor se podia concordar com o representante da nova geração, exatamente aquela “que, em conjunto, começa a encarar, entre nós, o cinema como um fato cultural”. Sua resposta aflora na segunda questão: “Ou devemos nós, de uma geração já madura, que tanto lutamos, durante anos, pelo reconhecimento da cultura cinematográfica, discordar desse desencanto adolescente e lhe dizer que suas razões não são as razões da realidade, isto é, que o cinema não está em decadência, antes continua a progredir?”. Walter, movido por advertência e incentivo:

Ao contrário do crítico de 20 anos, nós não acreditamos num declínio da arte cinematográfica. Porque, a olhos menos insatisfeitos, o cinema não parou. Para quem não exija de uma arte, em hora tão fresca de nascimento como o cinema, uma incessante renovação de seus aspectos mais de superfície, mais exteriores, não existe uma agonia ou uma enfermidade do filme. Só o desejo sôfrego de que haja, cada ano, uma obra-prima de revolução formal, para espanto menos do espírito do que de órgãos ávidos de modelos concretos, pode levar à conclusão de que essa tão anunciada expressão de nosso século afinal também está se frustrando.²⁵⁶

254 Rocha, G., op.cit., 2006, p. 329.

255 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 2, p.36.

256 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 2, p.37.

Alguns artigos de Glauber alimentam a hipótese de que o jovem desencantado era mesmo o crítico e editor de polícia do “Jornal da Bahia”, cabeludo e extremado, inquieto com o marasmo da província a ponto de ligar para o Instituto Médico Legal (IML) reclamando da ausência de cadáveres. O desânimo se infiltrava nas críticas de lançamentos de baixa qualidade no circuito de Salvador. “Esta é uma semana fraca. Não há bons filmes. O cronista fica sem ter cinema para ir. E é obrigado a fazer crítica. De que?”, lamuriava-se em fins de 1958, escorado na ociosidade para apontar as misérias das casas de exibição: as pulgas do cine Art, os “pesados ratos” do Glória e as desconfortáveis cadeiras de pau do Liceu.²⁵⁷ Os longas ruins passavam a ser repelidos de pronto: “Confesso que não assisti o filme todo [“*O beijo da despedida*”, *Kiss Them for Me*, 1957, de Stanley Donen]. Na segunda metade já o tédio e a revolta contra o mau gosto me retiraram do cinema. Não merece esse filmezinho de segunda ordem o menor comentário: e mais, duvido do bom humor, do bom gosto e da sanidade intelectual de quem tenha gostado”.²⁵⁸

A paixão cinéfila contrariada e o discurso de decadência do cinema podiam oferecer um fôlego messiânico ao diretor em germe. Em 13 de dezembro de 1958, Glauber anunciou a feitura do curta *Pátio*, no final de uma coluna sobre o filme alemão *A família Trapp* (*Die Trapp-Familie*, 1956), de Wolfgang Liebeneiner, e *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. “Finalizando, um aviso aos leitores: o câmara José Ribamar, o iluminador Marinaldo Nunes, a cronista Krista [*Helena Ignez*], o ator Solon Barreto e esse crítico estão todos preparando, graças a outros amigos, uma coisa pequena em matéria de cinema. Breve a coisa estará pronta. Se presta ou não, só esperando o resultado final”, preveniu. Como acréscimo, informava que 120 metros de filme virgem haviam sido rodados. Fotografia do desânimo e das simultâneas expectativas de Glauber, a crônica “O Poeta-Cineasta” traz o testemunho relevante de um colega de redação, o repórter Flávio Costa, destacado em breve na equipe da revista “Manchete”. No relato de Costa, aparecem o queixume descrito por Walter e o impacto de Kubrick no despertar do Glauber diretor, num instante pouco iluminado de sua melancolia de cinéfilo:

De uns tempos para cá, o poeta-cineasta desencantou-se do cinema. Deu para falar em ‘crises’ da sétima arte, decadência disso e daquilo e ameaçou até mesmo abandonar a crítica cinematográfica, onde se tem revelado um dos poucos rapazes inteligentes (embora desarrumado) desta mui nobre Província. Mais tarde, ‘Glória Feita de Sangue’, de Stanley Kramer [*Kubrick, em verdade*], estourou nas telas da cidade. E o poeta resolveu fazer as pazes com a arte de Chaplin, enchendo estirões de jornal com seu entusiasmo juvenil. Creio mesmo que foi por influência do “gênio de 29 anos” que ele resolveu deixar a especulação teórica de jornal para tentar na prática alguma coisa de mais consistente. Daí o seu corre-corre atrás das máquinas, de

257 Glauber Rocha, “Semana sem filmes”, *Jornal da Bahia*, 14/11/1958.

258 Id., “O beijo da despedida”, *Jornal da Bahia*, 20/12/1958.

Helena Ignez, do carro esporte, da chuva e do sol. Não se sabe o que ele está filmando, mas acho que vale a pena esperar. Com o poeta-cineasta Glauber Rocha, o resultado será ou muito bom ou muito ruim. Nada de meios termos. Confiemos na primeira hipótese.²⁵⁹

Às insatisfações de Glauber, Walter da Silveira ofereceu uma resposta esmiuçada no texto “Há uma decadência no cinema”, construído em cima de uma pesquisa sobre os ventos inovadores na Índia, Japão, União Soviética, Estados Unidos, Suécia, Polônia, Inglaterra, Espanha, México e Brasil, toda uma geografia mobilizada para quebrar o desalento do infante baiano, apesar de reconhecer impasses na Itália, depois do êxito do neo-realismo, e na França polarizada por novos e velhos realizadores. Walter sustentou que a orgânica do filme se formara na fase do silencioso e nos primórdios do falado, sem mudanças substanciais após os adventos da cor e da tela larga, o que tornava absurda a exigência de vanguardismos incessantes no processo de transformações estéticas. O crítico distinguiu o vanguardismo da forma e o vanguardismo da temática, raramente aglutinados em uma só obra, e partiu deste ponto para identificar experiências históricas do cinema moderno que estimulavam a confiança no desenvolvimento da linguagem. Eram inspiradores os casos de diretores como o escocês Norman McLaren, o francês René Clair, os italianos Federico Fellini e Luchino Visconti, o inglês Laurence Olivier, os americanos Richard Brooks, George Cukor, Robert Aldrich, Anthony Mann e Sidney Lumet, o indiano Satyajit Ray, o japonês Akira Kurosawa, o sueco Ingmar Bergman, o polonês Andrzej Wajda e o espanhol Luis García Berlanga, entre outros. “Vê-se assim que o vanguardismo atual não é o vanguardismo da forma, porém o do conteúdo, o dos temas que jogam com ideias e com sentimentos, particularmente os contemporâneos, na convicção de que os valores eternos podem se conter, esteticamente, no efêmero e no cotidiano”, defendeu Walter da Silveira.²⁶⁰

Uma mudança de estilo ficará cada vez mais explícita em Glauber. A militância sucederá a pura cinefilia, o viés historiográfico – devedor de Georges Sadoul, Walter da Silveira, Sales Gomes e Alex Viany – se envolverá com uma teleologia geracional, a crítica manifestará o ideário do cineasta e a sua luta pela política do autor e pelo Cinema Novo. Sem adesão imediata à *nouvelle vague*, saliente-se. Seus conhecimentos sobre a onda francesa eram quase restritos aos textos dos “Cahiers du Cinéma”, uma limitação justificada pela dificuldade de acesso aos filmes.

259 Flávio Costa, “O Poeta-Cineasta”, *Jornal da Bahia*, 24/12/1958.

260 Silveira, W. op.cit., 2006, v. 2, p. 39.

A cena provinciana encorajava as suas ambições. Em 1959, Roberto Pires lançou *Redenção*, o primeiro longa baiano, Luiz Paulino dos Santos filmou o curta *Um dia na rampa* e Trigueirinho Neto rodou *Bahia de Todos os Santos*. Glauber fez-se defensor estridente destes três projetos, nada acanhado no apelo ao bairrismo: “É um favor: prestigiem ‘Rendeção’. Sejamos bairristas. É cinema na Bahia. Sinal de que a cidade está ficando grande. Que a província não existe mais. É preciso encher os cinemas para ver o filme de Elio [Moreno Lima], Roberto e Oscar [Santana]”.²⁶¹ A experiência do cinema se ampliava para os sets de amigos e forasteiros, e havia uma euforia maciça demais para não contaminar o exercício da crítica. Rodado com uma filmadora emprestada por Roberto Pires, *Pátio* selava o trânsito de Glauber para a realização e tensionava em definitivo o ofício de crítico. *Barravento* o lançaria num aprendizado tumultuado, porém proveitoso para o projeto vindouro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Ponto conflituoso na história do cinema baiano, pela decisão do produtor Rex Schindler de destronar Luiz Paulino dos Santos, *Barravento* não seria uma experiência confortável para Glauber, que assumiu a direção e imprimiu mudanças no enredo, aprofundando abordagens sociais apenas insinuadas por Paulino, com quem rompeu a amizade. “Em vez de um idílio, uma denúncia”, sintetizou Walter da Silveira sobre o esvaziamento do folclore em favor de uma ideologia social e estética adequada a Glauber. A mudança do comando, no início da filmagem, prejudicou o planejamento prévio dos planos e originou lacunas para a estruturação do filme, de cuja montagem Nelson Pereira dos Santos se encarregaria. “Porque contasse com fontes escassas de produção, não podendo ultrapassar um orçamento de três milhões e meio, *Barravento* terminou impreciso e obscuro, a execução muito abaixo da concepção. Faltavam cenas e planos que conferissem uma estrutura mais ordenada a esse filme de apenas uma hora e dez minutos, resultado de 58 dias de filmagem numa praia violentada pelas intempéries”, apontou Walter.

A irregularidade do longa, visível para o crítico e reconhecida pelo próprio Glauber, não impediu a existência de uma representação inovadora da religiosidade brasileira e do universo social baiano. Walter soube identificar os traços originais do filme: “Sem os exageros dos que o compararam a *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como se estivesse para o cinema nacional na posição histórica do romance do outro para o modernismo, na fundação de um pensamento artístico brasileiro, pode-se admitir que, não obstante a irregularidade do contexto e a imperfeição da técnica, estava em *Barravento* o mais corajoso filme jamais feito no Brasil. Acima dos nacionais, compreenderam-no

261 Glauber Rocha, “‘Redenção’ - Primeiro filme baiano”, *Jornal da Bahia*, 9/10/1958.

os europeus, premiado num festival, convidado para outros, louvado por alguns grandes críticos”.²⁶² O pêndulo de Walter se altera neste ponto. Ele se inclina mais para o Glauber diretor à medida que o formalismo árido de *Pátio* vai sendo abandonado pelo discípulo em sua primeira investigação de um cinema de conteúdo social.

3.3 – Da cinefilia à política do autor

A adesão de Glauber à política do autor se expressa com força em 1959, o ano do início de sua colaboração com o “Jornal do Brasil”. Antes de tudo, havia a estratégia de empregar as ideias e as contribuições técnicas dos *jeuns turcos* dos “Cahiers du Cinéma”, tendo o cuidado de evitar o apoio estrito ao movimento. “Cinema de autor: ‘A Grande Ilusão’. Quando o crítico Walter da Silveira comparou Renoir e Beethoven, pronunciou o julgamento exato sobre o filme. Sem alternativa, Renoir fez do filme arte, em qualquer plano, como Van Gogh ou como seu pai, Auguste”, ele avaliou num perfil de Jean Renoir.²⁶³ Neste arrazoado, Glauber afirma que “diante do filme moderno, dessa ruidosa ‘nouvelle vague’ que aborta literatura da pior espécie em imagem, ‘A Grande Ilusão’ desperta receios pela evolução do cinema”.

O balanço precoce e precário não o impediu de sentenciar: “Os jovens cabotinos – Malle, Chabrol, Resnais, Hossein, outros (menos o novo gênio Vadim, que faz dupla com Kubrick) ainda não deram nada que superasse ‘A Grande Ilusão’ ou mesmo filmes menores de Clair, Duvivier, etc. A imprensa diz que eles investem contra os mestres. Não muito frente a frente, porque seria ousadia ridícula”. Glauber caía na superestimação em voga de Roger Vadim e ignorava o respeito da *nouvelle vague* pelo diretor de *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) – “Renoir, para eles, é uma espécie de Olegário Mariano”, ironizou, referindo-se ao príncipe dos poetas brasileiros –, nada comedido ao atacar uma escola “temível para o futuro do cinema”. Assim, exigia: “ninguém vá comparar Malle com Rossellini, ou mesmo Vadim com Visconti. Nem, baixando mais, De Santis com Chabrol. Nem Hossein com Germi. Nem com os regulares cineastas americanos, a ‘nouvelle vague’ se compara”. O conjunto de filmes dos novos franceses conhecidos por Glauber, até aquele momento, expunha um repertório frágil. “Onde vimos os filmes deles?”. A resposta afoita: “Bem, vimos um: ‘Le Dos Au Mur’, de Molinaro. Vimos outros, objeto de futuro comentário, de Camus: ‘Orfeu’. A escola dá seus exemplos. E por eles a escola pode ser julgada. Arriscamos aqui a opinião e assumimos a responsabilidade. (...) Esperemos ‘Les Amants’”. Ainda anunciou um próximo artigo sobre o

262 Silveira, W. “Um filme de transição”, em **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, 1965, p. 175.

263 Glauber Rocha, “Resistência da ilusão”, *Diário de Notícias*, 15 e 16/11/1959.

cinema de autor, e dali a dias apareceria o ensaio “Anthony Mann, autor de filmes”, uma análise de *O pequeno rincão de Deus* (1958), assistido no Cine Aliança. Nele, exprime um ordenamento teórico mais feliz e tenta caracterizar o “autor de filmes”:

É o filme onde melhor se localiza formação de estilo e cultura de um cineasta “autor de filmes”, não naquele sentido literário de relator sobre problemas, de comunicador de realidades, mas no rigoroso sentido de autor percorrendo uma linha de conflito formal, de angústia expressiva, de manejo da câmera e nesse manejo conhecendo o homem naquele ponto em que não é a história do homem que o revela mas seu gesto: o gesto que a câmera angula e a tesoura corta para outro gesto, animando e abrindo um caminho dalma pela câmera. [...]

O autor de filmes é como Anthony Mann. Uma carreira que não é genial, que luta de filme a filme para aprimorar. Sua carreira de método, de trabalho para trabalho um passo a frente, pequeno mas positivo. No “western” sua folha de treinamento, seu campo de provas, sua contribuição para que o gênero não morra. E daí seu domínio da arte para realização da própria arte, este cinema maldito que morre nas mãos dos cineastas que ainda não compreenderam que o romancista é o romancista, o poeta é o poeta, o pintor é o pintor, artistas modernos frustrados e em crise. E que o cineasta é o artista que nasce com a descoberta do universo, com a conquista da lua: o artista do futuro. O único.²⁶⁴

O conceito parecia suspenso no ar dos cinéfilos baianos. Naquele 1959, Walter da Silveira questionou a autoralidade num texto achado em seu arquivo, sem indicação do periódico: “Filme: arte plural?”. Walter retornava ao André Bazin do ensaio “Por um cinema impuro” (1952), uma defesa da adaptação literária, para investigar o específico fílmico numa “arte compósita”, em que o texto nasce para a imagem. O crítico se aproximava da ideia de uma arte coletiva, excluída a definição de um “autor de filmes” somente pelo acúmulo das funções de argumentista, roteirista e diretor.

Na França – argumentava Walter –, onde a ortodoxia de críticos queria conferir autoralidade a cineastas que, “pelo espírito e pela forma”, demonstrassem “uma concepção exclusivamente cinematográfica do mundo”, os maiores êxitos vinham de *Amantes*, de Louis Malle, e *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais, “visões literárias transpostas para visões cinematográficas”. Ainda assim, ele admitirá a afirmação individual num engenho coletivo: “De todas as artes que se cumprem coletivamente, a mais semelhante ao cinema talvez seja a arquitetura, entendida na sua totalidade conceptiva e realizada. A exemplo do cinema, na arquitetura a autoria, sob o critério da individualização artística, será singular ou plural em sua concepção, como será complexa na sua realização. Depende o projeto de uma ou várias personalidades”.²⁶⁵

264 Glauber Rocha, “Anthony Mann, autor de filmes”, *Diário de Notícias*, 6 e 7/12/1959.

265 Silveira, W., op.cit., 2006, v.3, p.254. “Filme: Arte plural?” (1959).

Em 1962, esse conceito se disseminara a ponto de um relutante Walter considerá-lo ao analisar *A Aventura* (L'avventura, 1960), de Antonioni: “Sem que nunca se definisse, a rigor, o seu significado, o conceito foi se precisando mais pelos exemplos, pela atribuição ou negação do título. A maior homenagem a um cineasta moderno seria chamá-lo *autor de filmes*, proclamando seus filmes – *de autor*”, ironizou o crítico. “Se o universo pessoal de um cineasta começa antes da *mise-en-scène*, ao escrever o argumento ou o roteiro, Antonioni, de fato, teria sido sempre o autor exclusivo de seus filmes”.²⁶⁶

A autoralidade também não mereceu adesão teórica de Walter da Silveira em seu discreto acompanhamento da *nouvelle vague*, desprovido de ênfase na política do autor e muito menos na mitologia súbita dos jovens diretores. De todo modo, partiram dele juízos distantes dos ataques em bloco desferidos por Glauber. Havia, sim, uma rejeição de historiador aos inventários imediatos de filmografias ainda pequenas, à espera do desenvolvimento das carreiras individuais; e havia, por fim, o olhar cauteloso de quem sentia a pluralidade do movimento e afastava a ideia de um programa único.

Muito mais importante é a verificação de que Abel Gance, Jean Renoir, René Clair, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Robert Bresson, René Clément - os mais significativos das gerações anteriores – já podem descansar: o cinema francês tem continuadores em Alexandre Astruc, Robert Hossein, Roger Vadim, Pierre Kast, Claude Boissol, Michael Bolarond, Robert Ménegoz, Agnès Varda, Chris Marker, Claude Chabrol, Norbert Carbonnaux. A dimensão de cada um ainda não está definida. Alguns só realizaram, até agora, um filme. Outros confirmaram ou fizeram duvidar, no segundo, as esperanças do primeiro. A imensa maioria resta desconhecida, diretamente, para nós.²⁶⁷

Com honestidade, reconhecia as limitações do circuito exibidor. No final dos anos 50, graças ao Clube de Cinema, a filmografia francesa conhecida pelos críticos baianos abrangia a fase de Georges Méliès, as vanguardas dos anos 20 e 30 (Abel Gance, René Clair, Jean Vigo e Jean Cocteau), as fitas cômicas e o realismo poético. Em janeiro e fevereiro de 1962, o Festival Retrospectivo de Cinema Francês aprofundou o repertório e projetou de um só jorro mais de 80 obras de cineastas como Georges Franju, Max Linder, Mèliés, Émile Cohl, Max Linder, Paul Paviot, Louis Delluc, Dimitri Kirsanoff, René Clair, Claude Autant-Lara, Jean Vigo, Fernand Léger, Jean Epstein, Albert Lamorisse, Jean Grémillon, Henri-Georges Clouzot, Jean Renoir e Marcel Carné, bem como *La p'tite Lili* (1927) do brasileiro Alberto Cavalcanti e o curta francês dos espanhóis Luis Buñuel e Salvador Dalí, *O cão andaluz* (1929).

266 Ibid., 2006, v. 2, p. 245. “Um filme de Antonioni (I)”, *Diário de Notícias*, 01 e 02/04/1962.

267 Ibid., 2006, v. 2, p.87. “Prisioneiros do desejo: a armadilha do passado”, *Diário de Notícias*, 31/05/1959.

O bloco “as novas gerações” apresentou curtas-metragens de Alain Resnais (*Guernica*, de 1950, com Robert Hessens, e *Noite e Neblina*, de 1956), Georges Franju (*Hôtel des Invalides*, de 1952), Henri Alekan (*L’Enfer de Rodin*, de 1959), Marcel Martin (*Terrain Vague*, de 1957), Carlos Vilardebó (*Soleils*, de 1960) e Henri Gruel (*Un atome qui vous veut du bien*, de 1960).²⁶⁸ “Desta vez, como nunca antes, o público bahiano vai ter oportunidade de conhecer didaticamente todos os grandes clássicos de um cinema que tem importante contribuição no desenvolvimento da arte cinematográfica”, celebrou Glauber, que alinhava *O Atalante* (L’Atalante, 1934), de Jean Vigo, “ao lado de Potemkin, Outubro, Joana D’Arc e Rocco entre os cinco maiores filmes do mundo”. Nessa coluna, ele anunciou estranhamente a exibição de *Acossado* (À bout de souffle, 1960), que não constava no programa do festival.²⁶⁹ Sabe-se que não viu o longa de Godard antes de rodar *Barravento*.²⁷⁰

À exceção de Resnais e seu *Hiroshima, meu amor* (1959), havia uma considerável defasagem em relação aos franceses modernos, mais favorecidos que os asiáticos numa conjuntura de hegemonia das fitas americanas (e não era diminuto o fluxo dos italianos e mexicanos). Walter da Silveira fizera uma viagem à Europa no segundo semestre de 1957, transitando por França, Itália, Tchecoslováquia, União Soviética, Suíça e Portugal, e estava mais informado do que a média dos críticos baianos sobre as tendências do cinema europeu. Em agosto de 1960, de volta à *nouvelle vague*, ampliava o leque de diretores e suspeitava da ideia de programas estéticos monolíticos: “Pois se há uma diretriz Vadim e outra Malle, por que não podem existir as de Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Chabrol?”. Com isso, Walter concluía, “talvez se quisesse dizer que a unidade dos jovens franceses compõe-se paradoxalmente de sua diversidade. Seriam diversos porque seriam iguais na inquietude ética e estética. A alma comum lhes viria da oposição e do contraste: ao passado e a si mesma. A perspectiva dirá”.²⁷¹

A finalização de *Barravento* empurrou Glauber à primeira viagem à Europa no primeiro semestre de 1962, e num bom pedaço do itinerário ele desfrutou da companhia de Walter, ao menos do festival de Sestri Levante, na província italiana de Gênova, até o de Karlovy Vary, na atual República Checa. Reunidos a Anselmo Duarte na Itália, Glauber e Walter eram convidados do instituto Colombianum, criado pelo jesuíta Angelo Arpa para a integração cultural da Europa e América

268 “Clube de Cinema apresenta Festival Retrospectivo de Cinema Francês”, *Diário de Notícias*, 15 e 16/1/1962.

269 Glauber Rocha, “Todos ao festival francês”, *Diário de Notícias*, 10/1/1962.

270 Id., op.cit., 2006, p. 329.

271 Silveira, W. op. cit., 2006, vol. 2, p. 150.

Latina. Doze longas foram exibidos em Sestri Levante, dentre eles *O anjo exterminador*, de Luis Buñuel, *Historias de la revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea, *El joven rebelde*, de Julio García Espinosa, e *Los jóvenes viejos*, de Leopoldo Torre Nilsson, avaliados por jurados como o espanhol Luis Berlanga, o português Manoel de Oliveira, o francês Edgar Morin, o italiano Giulio Cesare Castello, o americano Gideon Bachmann e o inglês Richard Roud. Participantes do festival, o italiano Gianni Amico e Alfredo Guevara, do Instituto Cinematográfico de Cuba, seriam amigos valiosos para futuros projetos internacionais de Glauber.

Depois do fracasso italiano do filme *A grande feira* (1961), de Roberto Pires – exibido sem legenda e “violentamente recusado pela crítica”, segundo Walter²⁷² – o cinema baiano seria vingado pela premiação de *Barravento* em Karlovy Vary, ali mesmo vendido para sete países, com restrições ao relato desarmônico, mas elogiado por críticos como o francês Marcel Martin e os italianos Guido Aristarco e Fernaldo di Giammatteo. No retorno ao Brasil, as declarações de Walter transpareciam o seu apoio programático ao caráter nacional da obra de Glauber, agora aberto aos caminhos europeus e latino-americanos, de alguma forma favorecido pela euforia com a Palma de Ouro conquistada em Cannes por *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte.

Os desacordos estéticos mantinham-se de pé. Na transição da cinefilia genuína para a militância do cinema de autor. Glauber afastava-se da figura de epígono de Walter. A viagem à Europa aconteceu no meio de dois episódios paradigmáticos desse processo de autonomia: os lançamentos do longa *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, e do livro “Revisão crítica do cinema brasileiro” (1963). Em jogo, a afirmação da autoralidade da *mise-en-scène* como etapa prioritária do projeto do Cinema Novo. O diálogo crítico com Walter espelha os impasses e as tarefas geracionais de Glauber, sem que as rupturas afetassem a aliança maior em prol da modernidade no filme nacional.

O método crítico de Glauber Rocha reclama então a perspectiva do “autor” na narrativa totalizante do cinema brasileiro. Na abertura de “Revisão crítica”, ele se filia ao pensamento de André Bazin, ou ao seu entendimento livre de Bazin, e adere a uma classificação da história do cinema que superava o corte entre período mudo e sonoro. “A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como ‘cinema comercial’ e ‘cinema de autor’”, sustentou Glauber, acentuando esse antagonismo menos frequente na crítica francesa, a sua maior referência ao situar “o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas”.

272 Ibid., 2006, v. 2, p. 274.

Politicizado ao máximo por Glauber, em nova diferença com os franceses, o método do autor parecia apropriado porque “o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores” – e a isto acrescia uma síntese publicitária: “Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução”.²⁷³ Ismail Xavier chegou a uma síntese feliz do livro: “Como acontece com os líderes de rupturas, ele age como um inventor de tradições”.²⁷⁴

A análise da teoria do autor veio desplumada num ensaio de Walter de agosto de 1959 sobre a obra de Ingmar Bergman, em que não se opôs, nem abraçou o conceito badalado pelos franceses. “Ultimamente, uma expressão entrou a ser usada pela crítica cinematográfica em relação aos cineastas mais importantes: *autor de fitas*. Seriam aqueles que, tendo um pensamento próprio, o comunicam numa linguagem também própria”, introduziu o crítico. “Condição essencial seria de que o cineasta não fosse apenas um *metteur-en-scène*: a autoria deveria vir desde o argumento, a fim de que a homogeneidade artística se cumprisse plena, sem separar o tema da forma”. Nesta acepção, Bergman realizava filmes de autor: “são películas de um pensador que achou no cinema a sua linguagem e por isso se tornou um artista”.²⁷⁵ O jeito telegráfico não revela qualquer desejo de influenciar-se por esse conceito no método de análise fílmica.

Divergentes na metodologia e no entendimento da *mise-en-scène*, afastados de um consenso sobre a teoria do autor, Glauber e Walter selavam uma aliança política na defesa de uma cinematografia atenta à realidade brasileira, ao homem e à paisagem do Nordeste, hostis às deformações sociológicas e persuadidos pelas experiências do modernismo de 1922 e do ciclo do romance nordestino de 1930. Destacavam ainda o fracasso do cinema de estúdio da Vera Cruz, em cuja aventura empresarial houve uma aberrante mistura de altos orçamentos e abordagens primárias das temáticas nacionais. No fim do II Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, em dezembro de 1953, em São Paulo, Walter comparara “o esforço baiano pela exploração do petróleo com o esforço paulista pela exploração do cinema”, “duas indústrias modernas fundamentais”. Uma aspiração à verdade sociológica, em detrimento dos relatos psicológicos, pertencia a esse ideário: “(...) os homens de cinema deveriam vir até nós, sentir e compreender a riqueza de nossa paisagem e tradições, transformando a atmosfera baiana no clima autêntico do filme brasileiro”.²⁷⁶

273 Rocha, G., op.cit., 2003, p.35-36.

274 Xavier, I., **O cinema brasileiro moderno**, 2001, p.9.

275 Silveira, W. op. cit., 2006, v. 2, p. 178.

276 Ibid., 2006, v. 4, p. 154.

Rodado no litoral e no centro histórico de Salvador, enquadrando a população mestiça e os conflitos de ladinos e trabalhadores portuários, *Bahia de todos os santos* ganhou uma reprimenda de Walter da Silveira, que embarcara no clima inicial de entusiasmo. O crítico validou a visão predominante de que a montagem resultara confusa e que a direção marginalizara os elementos sociais em jogo. O bloco de defensores do longa era liderado por Glauber, comprometido desde o ano anterior com Trigueirinho Neto, recém-chegado do Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma, e recomendado a ele e Walter por Paulo Emílio Sales Gomes.²⁷⁷ Em novembro de 1959, no início das filmagens, o “Diário de Notícias” publicou um artigo não-assinado, mas com todos os rastros do estilo de Glauber, então copidesque e crítico de cinema: “Bahia (que é tema de Jorge) será tema para Trigueirinho”, uma inequívoca preparação de terreno para o diretor forasteiro. Do conjunto de citações ao tom direto e militante, estranho a outros membros da editoria cultural, o texto exprime ideias desenvolvidas mais tarde em “Revisão crítica”:

Trigueirinho Netto está inscrito na geração nova do cinema brasileiro, aquela que, após o fracasso da Vera-Cruz, tomou as rédeas das melhores produções nacionais, como realizadores independentes. São eles Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Galileu Garcia, Carlos Alberto de Souza Barros, Walter Hugo Khouri, irmãos Santos Pereira. Não se pode dizer que alguma grande obra de arte tenha saído da imaginação e da técnica desses jovens que oscilam entre os vinte e nove e trinta e cinco anos, mas o certo é que filmes como “Cara de Fogo”, “Rio, Quarenta Graus”, “O Grande Momento”, “Osso, Amor e Papagaios”, “Estranho Encontro” estão em padrões temáticos e estéticos muito acima da média de produções estrangeiras que infestam nossos mercados.²⁷⁸

O ataque à “superficialidade exótica” de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, antecedia um anúncio do que seria *Bahia de Todos os Santos*, “um filme de ‘escola’ italiana” e “um trabalho onde o plano funciona sobre o homem, onde o corte seja pontuação, onde a montagem seja puramente narrativa”. Uma frase atribuída a Trigueirinho não poderia estar mais distante do que Walter propugnava: “Até um muro terá função psicológica”.

As filmagens receberam extensa cobertura dos jornais baianos, havendo uma confluência de curiosos para as locações, o que multiplicou as expectativas em torno do lançamento, realizado enfim no Cine Guarani, em 19 de setembro de 1960. Pelos relatos jornalísticos, os aplausos saíram frios e desabou na sala a frustração da maioria dos espectadores. Sete dias depois, a crítica de Walter da Silveira veio repleta de palavras ásperas, no “Diário de Notícias” dominical: “Longos meses você esteve filmando a Bahia. No fim, ainda é o superficialmente pitoresco que você nos dá”.²⁷⁹

277 Carta de Paulo Emílio Sales Gomes a Walter da Silveira, 30 de junho de 1959. Arquivo Cinemateca Brasileira.

278 “Bahia (que é tema de Jorge) será tema para Trigueirinho”, *Diário de Notícias*, 8/11/1959.

279 Silveira, W., op.cit., 2006,v.2, pp. 155-157.

Perto da estreia, talvez por perceber equívocos nas descrições prévias, Walter desenhou um filme tal qual esperava, anho de entusiasmo. Seu veredito negativo apagou essa simpatia e frustrou Trigueirinho e Glauber, o maior arauto de *Bahia de todos os santos*. “Um filme, Trigueirinho Neto, não é uma soma arbitrária de planos, cenas e sequências. Claro que você tem o direito a uma concepção pessoal do ritmo cinematográfico, embora fosse cedo para exprimi-la num filme tão difícil como este, que você achou tão fácil”, ironizou Walter, emitindo o sinal de que não adotaria a complacência na análise da festejada nova geração. Incomodado ainda mais com “a falsidade sobre o homem e a paisagem da Bahia”, atacou a falta de traços identitários baianos na ação e nos personagens. “A presença a que me refiro é a atmosfera, a ambiência, o espírito, o caráter, o temperamento, a natureza da Bahia”, detalhou.

O filme apresenta fragilidades na narrativa e na dramaturgia heterogênea, com desníveis entre atores profissionais e amadores, a montagem mereceu as objeções, mas a crítica de Walter da Silveira envelheceu mais do que o único longa de Trigueirinho, que logo se desligaria do cinema para assumir as vestes de líder espiritual. A ênfase no “espírito” e no “caráter” dos baianos, categorias vagas em excesso, poderia redundar justamente no pitoresco reprovado pelo crítico. Além disso, uma revisão de *Bahia de todos os santos* evidencia a forte presença da diversidade sócio-cultural da Bahia na representação da mestiçagem e da religiosidade negra, dois anos antes de Glauber abordar e profanar o Candomblé em *Barravento*, sem dúvida sensível à experiência precedente – de valor antropológico além de fílmico – de Trigueirinho.

Como quem tivesse lido Walter na chegada à redação, Glauber se preocupou no mesmo dia em apontar o artigo “Filme Choque” contra a acusação de falsidade sociológica. Primeiro veio um ataque ao público hostil, sem citar em nenhum momento Walter, o autor das restrições de maior peso: “O envenenamento da chanchada e da falsidade americana predispõe os brasileiros contra os nossos filmes”. Nenhum recuo nos elogios; nele, prevalece o tom de socorro a uma tentativa brasileira de cinema de autor, desacreditada e martelada como obra pitoresca. “O filme não comunicou por causa do preconceito, torno a insistir. E porque nele não se exalta o folclore. Trigueirinho não é um pitoresco. É universal e Tonio (*personagem de Jurandir Pimentel*) vive a problemática da liberdade e do compromisso, do ser ou não ser burguês”, insurgiu-se Glauber.

Num trecho afiado, sintetizou a *mise-en-scène*: “Esperamos o efeito, a habilidade, a continuidade. Temos a câmera-registro, a montagem sem tempo, os personagens sem a estória do passado, a

configuração no quadro. Temos uma intuição regendo a câmera e temos um corte que arrebenta a ação. Busca-se impressões. Ferir com as impressões. Temos um caráter estético em debate”. Reservou para o fim uma provocação pessoal, algo cifrada, reconhecível somente no mundo intelectual baiano: “Hoje gostar do cinema brasileiro é um sacrifício. É ser mais livre para pensar. E não são os incrédulos que provocariam o fim da luta. Vamos fazer mais filmes para indispor os comodistas, aqueles rebeldes de ontem que hoje se encontram vencidos”. Na década de 1930, Walter da Silveira se aproximou da Academia dos Rebeldes. A menção ao “rebelde vencido” torpedeava um destinatário claro.²⁸⁰

Em novembro de 1960, o artigo “Uma situação colonial?”, publicado por Paulo Emílio Sales Gomes em “O Estado de S.Paulo”, ofereceu a Glauber reflexões pertinentes à violência verbal aflorada no caso Trigueirinho. De longe, Sales Gomes esteve informado sobre o debate apaixonado de *Bahia de todos os santos*, decerto mantido em seu campo visual na hora de pensar o mal-estar paralisante da cinematografia brasileira. Sintoma da alienação, o clima depressivo envolvia distribuidores, produtores, gestores de cinemateca, críticos e ensaístas pouco ou nada conscientes da situação colonial. A “marca cruel” do subdesenvolvimento alimentava a humilhação histórica do filme brasileiro, enfrentado com sarcasmo ou pura indiferença por uma crítica atrelada às cinematografias de mundos culturais distantes, sendo ela mesma parte do tecido adoecido que afetava os diretores e o destino econômico da criação. “O filme nacional é um elemento perturbador para o mundo, artificial mas coerente, de ideias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio. Como para o público ingênuo, o cinema brasileiro também é *outra coisa* para o intelectual especializado”, asseverou.²⁸¹

Cinco meses separam este texto de um ensaio de Sales Gomes sobre *Bahia de Todos os Santos*, espaço temporal suficiente para assentar as paixões do debate, embora persistisse o constrangimento. Em “Artesãos e autores”, de 14 de abril de 1961, o crítico paulista mediu as contribuições e as limitações da teoria do autor, como jamais o fez Walter, e citou Trigueirinho Neto para ilustrar a ideia de que um filme autoral não significava a certeza de uma realização artística vigorosa. Num outro polo, *A morte comanda o cangaço*, de Carlos Coimbra, apresentava sequências autorais num conjunto artesanal e alcançava resultados acima de seus propósitos desambiciosos. Menos mordaz do que Walter na decepção com *Bahia de Todos os Santos*, Sales Gomes lamentava a incapacidade de Trigueirinho de operar estados de espírito difusos com os

280 Glauber Rocha, “Filme choque”, *Diário de Notícias*, 25 e 26/09/1960.

281 Sales Gomes, P.E. **Uma situação colonial?**, 2016, p.53.

instrumentos da linguagem cinematográfica: “Ele delibera utilizar conscientemente a espontaneidade, mas ao mesmo tempo não toma nenhuma das medidas indispensáveis para construí-la”.²⁸²

Naquela altura, uma carta de Glauber a Sales Gomes transpirava insegurança em relação ao filme chamado por ele mesmo (meses antes) de “o mais importante do Brasil”, “ao lado dos grandes novos como Kubrick, Cacoyannis, como aquele Rossellini fantástico do começo neo-realista”.²⁸³ Em abril de 1961, a salvo das hipérboles e galvanizado pelo artigo “Artesãos e autores”, republicado no “Diário de Notícias”, ele manifestaria a Sales Gomes a insatisfação com Walter: “Não sei se você sofre ou tem pena da cultura nacional. Acho, por exemplo, que, como eu, você tolera ou compreende demais: refiro-me a *A morte comanda o cangaço* e *Bahia de todos os santos*. O primeiro exige tolerância, o segundo compreensão. A compreensão aliás que o Walter (confidencialmente!) não teve pelo Trigueirinho”.²⁸⁴ Ainda correriam dez meses até uma visita de Sales Gomes à Bahia, para participar do I Estágio Nacional de Cine-Clubes, em fevereiro de 1962.

O retrato das pretensões maiores de Glauber sairia nítido. O crítico e conservador da Cinemateca Brasileira retornou a São Paulo convicto de que a dialética central do movimento cinematográfico baiano se encarnara em Glauber e Walter, e não esteve alheio ao produto equilibrado desse diálogo de espíritos divergentes. “Como todo mestre autêntico, Walter da Silveira teve discípulos simultaneamente negadores e criadores, isto é, aqueles que, se insurgindo contra as lições, na verdade prolongam a obra do professor. É dessa dialética harmoniosa e vivificante que surge Glauber Rocha, nascido do cineclubismo para a crítica e daí para a realização”, anotou Sales Gomes, sensível à “constante rebeldia” do diretor excluído de um coletivo padronizado. “Um Clube de Cinema destina-se tradicionalmente a formar espectadores e Glauber Rocha nunca se sentiu como a unidade de um público. A forma de liderança que se exprime na crítica também foi para ele apenas prelúdio e primeiras armas para a ação que realmente lhe convinha, a realização de filmes”, afirmou o crítico paulista.²⁸⁵

No relato sobre a viagem à Bahia, em 1962, Paulo Emílio revelava ter convivido com Glauber exclusivamente em São Paulo, um desencontro favorável ao melhor juízo de sua personalidade, no período da montagem de *Barravento* no Rio. “Conheço Glauber Rocha razoavelmente bem. Li com

282 Sales Gomes, P.E., op.cit., 2016, p. 251.

283 Glauber Rocha, “Filme choque”, *Diário de Notícias*, 25 e 26/09/1960.

284 Id., op.cit., 1997, p. 146.

285 Sales Gomes, P.E. op. cit., 2016, p. 255.

atenção alguma coisa do que escreveu em jornais e cartas, ouvi-o falar no debate sobre cinema brasileiro na Bienal e conversei uma noite inteira com ele e Paulo César Saraceni no Vale dos Sapos”, esclarecia Paulo Emílio, sagaz ao destacá-lo na paisagem baiana, conquanto a convivência fosse limitada: “Nunca o vi na Bahia, mas precisei de duas estadas mais ou menos prolongadas no Salvador para compreender melhor tudo o que Glauber Rocha significa. O fato dele não estar na capital baiana durante as minhas permanências certamente facilitou a observação. Sua presença ansiosa, tensa, vulcânica teria colorido fortemente tudo que vi e ouvi”. Na ausência, foi possível reconhecer as “marcas da vitalidade e impaciência de Glauber em tudo que se pratica na Bahia, em cinema”.²⁸⁶

O reconhecimento de Paulo Emílio correspondia à atenção crescente de Glauber por seus artigos teóricos na virada dos anos 50 para os 60. “Em 1959-60, com a falência dos independentes desamparados e engolidos pelas grandes empresas e com a franca vitória da chanchada, houve realmente uma crise. Mas era apenas lenha na fogueira de uma nova geração, que beirando e passando pouco dos vinte, surgia bem formada por críticos como Alex Viany, Salles Gomes ou Walter da Silveira”, lembrou Glauber, mais achegado àqueles que pareciam extrair da tradição os diagnósticos do retardo do cinema brasileiro.²⁸⁷

Em janeiro de 1963, no suplemento literário do “Estado de S.Paulo”, Jean-Claude Bernadet acrescentaria uma visão de sistema ao fenômeno baiano, sem canalizar a liderança para Walter ou Glauber: “Num dos principais centros cinematográficos do País, na Bahia, produtores, roteiristas, diretores e críticos vivem num constante diálogo, e a responsabilidade de um crítico baiano, ao falar de um filme local, é maior e diferente que ao falar de um filme europeu, porque crítico e autor estão elaborando a mesma cultura”.²⁸⁸

3.4 – “Revisão Crítica”: silêncio e identificação

O polemismo de Glauber ganhou densidade no lançamento de “Revisão crítica do cinema brasileiro”, em 1963, quando ampliou a sua relevância fora das fronteiras baianas. Sem dúvida, a “Introdução ao Cinema Brasileiro” (1959), de Alex Viany, era a mais forte referência historiográfica tanto de Glauber como de Walter da Silveira, que partilhava com o crítico e diretor carioca um

286 Ibid., 2016, pp. 255-256.

287 Rocha, G., op.cit., 2003, p.101.

288 Bernadet, J.C., **Trajetória crítica**, 2011, p. 71.

projeto de livro jamais realizado.²⁸⁹ Um confronto entre “Revisão crítica” e três ensaios de Walter – “Depoimento inicial”, “Raízes do Cinema Novo” e “Cinema Novo”, escritos entre 1961 e 1962 – compõe um quadro de distâncias e proximidades. A ascendência na vida intelectual de Glauber não fez com que Walter se sentisse obrigado a entrar no debate de “Revisão crítica”, pois não dedicou sequer uma resenha ao estudo do discípulo muito cedo ungido como o catalisador da geração cinéfila dos anos 50. A atitude surpreende. Em janeiro de 1964, num panorama do cinema baiano no ano anterior, o crítico esboçou uma avaliação aparentada daquela que escrevera em outros momentos, desfavorável a ideias não especificadas, mas decidido a endossar a personalidade do autor:

Os contemporizadores devem detestar Glauber Rocha. Particularmente, a partir de sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Ela tem a mesma ênfase arrebatada do filme [*Deus e o Diabo*]. Temperamento sempre em ofensiva, Glauber não dispõe de imparcialidade, não quer tê-la. Os conceitos que manifesta são frequentemente injustos, a favor ou contra. Mas são os seus conceitos. Agudamente sinceros. Excessivos no louvor e no ataque. Os juízos de uma geração despreparada tecnicamente para pensar, escrever, agir; eticamente, pela lealdade e pelo destemor, preparadíssimo, porém, para conscientizar o país. A própria discussão sobre o livro nos últimos meses do ano, sua condenação ou defesa, trouxe-o para o centro dos fatos cinematográficos de 1963.²⁹⁰

A opinião apressada beirava o silêncio, mas escondia tática e adesão. Um dia depois deste balanço, Walter explicitou o motivo de sua neutralidade numa carta a Glauber, em que sinalizava cautela com os intelectuais paulistas. Supõe-se que ele tivera acesso às restrições brotadas no debate sobre o livro organizado pela Cinemateca Brasileira, em 9 de novembro de 1963, ao qual estiveram presentes Sales Gomes, Lucila Ribeiro, Cecília Guarnieri, Roberto Santos, Álvaro Bittencourt, Jean-Claude Bernadet e Maurice Capovilla. Transcrita pela *Última Hora* paulista, a conversa engrossou as ressalvas às teses de Glauber a respeito do papel histórico dos empreendedores de São Paulo no fracasso do plano de cinema industrial da Vera Cruz (1949-1954). Walter preferiu ponderar: “Seu livro: não escrevi um artigo especial em torno dele, nem vou escrever. Elogiá-lo, valeria direta suspeição (afinal, você me trata bem demais no livro). Atacá-lo, significaria um erro. Porque o livro é digno e corajoso. Valente como você mesmo. Tenho, sem dúvida, restrições e não poucas, mas ficam para uma conversa longa, quando nos encontrarmos”. Nem de longe havia desatenção. Ele garantiu audiência à polêmica:

Acompanhei o que se escreveu a favor e contra. Os paulistas não perdoarão nunca você. Pouco importa. Você foi sincero, mesmo nas injustiças. E esta sinceridade é tanto mais importante quanto atrai pela primeira vez, através de um livro, no Brasil, a camada pensante da sociedade para refletir sobre a problemática do nosso

289 Autran, A. op.cit., 2003, p. 192.

290 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 2, pp. 331-332.

cinema. É um pioneirismo indiscutível. Pois aquele livro do Alex [Viany]²⁹¹ não havia despertado interesse fora dos círculos cinematográficos.²⁹²

Em todas essas confidências, o enfoque enviesado no temperamento do crítico-cineasta se ajusta ao ponto de vista de Sales Gomes no debate da Cinemateca, de que as ideias de Glauber só interessavam porque se tratava de uma personalidade criadora que faria bons filmes.²⁹³ Em retrospecto, seria difícil Walter entrar na querela com os paulistas enquanto seu diagnóstico do fracasso da Vera Cruz rondasse a vizinhança daquele formulado por Glauber, cujo estilo se distanciava da parcimônia e da solenidade do crítico veterano na interpretação da história econômica do cinema brasileiro.

Lê-se no ensaio “Depoimento inicial”, de Walter:

Logo nas primeiras fitas, sentiu-se, porém, que a Vera Cruz tinha graves problemas. De planejamento, orientação ideológica e controle comercial. Partindo da ideia de que somente com filmes caros poderiam imediatamente triunfar nos mercados, os dirigentes da Vera Cruz exageraram no custo da produção, sem a garantia de uma rentabilidade que pudesse, em breve, devolvê-lo.

[...] a predominância estrangeira nos setores básicos das equipes gerou um dos fenômenos mais negativos da Vera Cruz: a desordem temática. [...]

Mas por que a Vera Cruz, com o arrojo de seus fundadores, também contratar com as firmas americanas a distribuição interna? Só um desconhecimento total da história econômica do cinema permitiria esse erro.²⁹⁴

Lê-se em “Revisão crítica”, de Glauber:

O monstro cresceu tanto que não se aguentou nas pernas. O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, auto-suficiência e amadorismo. Era pecado falar em Brasil: os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano, Fabio Carpi, redigia. A inteligência dos economistas entregou a distribuição à Columbia Pictures, enquanto Harry Stone elogiava a qualidade dos filmes brasileiros.²⁹⁵

Se os diagnósticos guardam parentesco, as diferenças se avolumam no estilo ardoroso de Glauber, coalhado de recursos jornalísticos (frases curtas e imagens instantâneas), e em suas conclusões encharcadas de um ideário estético e político em construção – ou, antes, em confronto com o dragão

291 Walter se refere ao livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, lançado em 1959 pelo Instituto Nacional do Livro.

292 Silveira, W. op.cit., 2006, v. 4, p. 335.

293 “Debate sobre Revisão crítica do cinema brasileiro”, em Rocha, G., op.cit., 2003, p. 207.

294 Silveira, W., op.cit., 2006, v.3, p. 259.

295 Rocha, G. op.cit., 2003, pp.72-73.

industrial. Essas tonalidades ficam mais contrastantes nas conclusões tiradas da ruína da indústria de cinema em São Paulo. “Num balanço final, entre o que fez e o que podia ter feito, ficou, da Vera Cruz, a certeza de que só pela *autenticidade* e pela *independência* se vai para diante”, concluiu Walter, prestes a desenvolver essas “duas fontes de emancipação” em outro tópico. De seu lado, Glauber encerra a radiografia da Vera Cruz oferecendo o remédio técnico e teórico do Cinema Novo, em resposta ao subdesenvolvimento:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquilagem em ambientes naturais.²⁹⁶

O desacordo na eleição dos precursores do Cinema Novo são irreconciliáveis no diálogo entre *pai* e *filho*. Glauber e uma parte dos diretores de sua geração retornam à importância de Humberto Mauro. Walter questiona esse exame de paternidade e exalta as inovações de Nelson Pereira dos Santos, posição fortalecida adiante com o surgimento de *Vidas Secas* (1963). Num quadro mais amplo da crítica brasileira, Glauber reconhece as leituras conflitivas em “Revolução do Cinema Novo”, de imprecisa genealogia: “Moniz Vianna tem razão quando diz que Lima Barreto criou o *cinema novo*. Paulo Emílio tem razão quando diz que foi Humberto Mauro. Octavio de Faria tem razão quando diz que foi Mário Peixoto. Walter da Silveira tem razão quando diz que foi Nelson Pereira dos Santos. Saraceni, David, Joaquim dizem que foi Humberto Mauro e Ely Azeredo batizou”.²⁹⁷

No ensaio “Cinema Novo”, Walter tentou enfrentar a aparente desordem e contestou a primazia de Humberto Mauro na abertura da cortina “através da qual se pudesse devassar um itinerário para a criação do cinema brasileiro”. Constata na sequência que “depois tudo foi sombra”, para assim alcançar Lima Barreto: “este mesmo homem, ao arrepio de sua vaidade estonteante, deslumbrado por um cenário novo do Brasil, pela ideia um tanto longínqua de um filme brasileiro [...] viu no cangaço uma espécie de saga brasileira a lembrar o épico do gesta norte-americano”.²⁹⁸ Adiante, prossegue o ensaísta, um jovem Nelson Pereira dos Santos “foi ao Rio de Janeiro, viu um domingo carioca, com todos os erros das paixões humanas, com as contradições dos meninos da favela e da elite que se banha em Copacabana, em *Rio, 40 graus*, como que mostrou um reduzido exemplo do filme urbano brasileiro”.

296 Rocha, G. op.cit., 2003, p. 83.

297 Id., op.cit., 2004, p. 322.

298 Silveira, W., op.cit., v. 3, pp. 274-275.

Havia em Walter o desejo de contestar e convencer o discípulo, evidenciado na carta dirigida a Glauber em 6 de janeiro de 1964, a poucos meses da estreia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no Rio: “Ah! O filme de Nelson. Vi duas vezes. E quero vê-lo muitas vezes. Aqui, está em definitivo o cinema nacional, o que eu sempre quis ver e não tinham feito ainda. Se, como você e todos, admiram o Mauro, jamais considere seu cinema definitivo, maduro, sem ingenuidade, dentro da história”. O diretor de *Ganga Bruta* (1933) e *Favela dos Meus Amores* (1935) seria “um primitivo, sim, de extraordinária força, em que nós nos sustentávamos para acreditar no cinema brasileiro, na nossa capacidade um dia de fazer filme”. Com *Vidas Secas*, não, “o cinema nacional existe independente de qualquer justificativa. É porque é. Vale como obra sem se saber se antes no país havia ou não um cinema. *Barravento* perdoe-me, ainda exigia um suporte sociológico de país cinematograficamente em atraso. *Vidas secas* dispensa esse suporte”.²⁹⁹

Se não manifestou explicitamente os seus reparos teóricos e metodológicos à “Revisão crítica”, Walter da Silveira revelava, em ensaios e cartas, as flutuações de sua visão da história do cinema brasileiro, menos propensa a encampar a estrutura teleológica do discípulo convertido à militância do Cinema Novo. A elasticidade do diálogo crítico Walter/Glauber estendia-se das divergências formais às alianças políticas, e este segundo aspecto conciliador tem maior peso com o lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, em que as expectativas de ambos tendem a convergir no momento em que o Cinema Novo consolida as grandes leituras e narrativas da nacionalidade.

299 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 4, p.336.

Epílogo (1964-1970) e conclusões

De 1964 a 1970, Walter da Silveira percorreu o caminho de mestre a espectador de Glauber Rocha. Seu ensaio “Um filme de transição”, escrito para a coletânea “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, editada pela Civilização Brasileira em 1965, assumiu uma estrutura híbrida de crítica e testemunho. Numa fase de distanciamento geográfico – ele na Bahia, e Glauber no Rio de Janeiro e no mundo –, Walter se valia das vivências partilhadas para estabelecer uma historiografia instantânea. Dentre os críticos brasileiros incluídos no livro – Alex Viany, Paulo Perdigão, Norma Bahia Pontes, Sérgio Augusto, David Neves e Luiz Carlos Maciel – Walter era aquele mais equipado para fornecer elementos biográficos da adolescência de Glauber no cineclubes, rememorar os primórdios de sua atividade crítica e relatar os seus estudos juvenis de Jean Cocteau, Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Jean Vigo, Luis Buñuel, Vittorio De Sica e Akira Kurosawa. Ele repetia os reparos a *Pátio e Barravento*, mas ressaltava “as fontes escassas de produção” do primeiro longa, “impreciso e obscuro”, “um filme maldito entre nós”, além de tudo mais compreendido pelos europeus, em 1962. De *Deus e o Diabo* em diante as suas análises dos filmes de Glauber – encerradas com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, lançado perto de sua morte – ganham o sal da adesão estética e revelam um júbilo discreto pela concretização de um cinema com temática e estilística brasileiras, articuladas com profundidade sociológica, sem apagar as marcas da influência do ritmo e da montagem eisensteiniana.

A amálgama estética e política entre o crítico e o cineasta crescera com *Deus e o Diabo*. Em Salvador, na manhã de 10 de setembro de 1964, no Cine Tamoio, a sessão especial para a imprensa foi encerrada com espanto e elogios ao nível alcançado pelo filme de Glauber, capaz de ombreá-lo aos mestres modernos do cinema. Um longo silêncio de pasmo contagiou a plateia ao fim da pré-estreia, na noite de 12, no Cine Guarani, onde o filme entrou em cartaz no dia 14, ganhando ao mesmo tempo as telas do Roma e Tupi. O ensaio de Walter sobre o longa não poderia deixar de martelar a confirmação de seus precoces vaticínios a respeito do cineasta (o Castro Alves reencarnado), à época recebidos com ceticismo pelos contemporâneos. O crítico apontou no filme “a morte dos velhos heróis nordestinos e o advento de novos, libertos daqueles”, o que significava uma virada no cinema brasileiro: “É este instante de transição, a mudança de uma ordem social em crise, que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representa”. *O cangaceiro*, de Lima Barreto, permanecia como contraponto ao *nordestern*. “Com Glauber Rocha, encerra-se, em definitivo, o ciclo do

cangaço. O banditismo típico que não tivera para Lima Barreto senão o caráter de uma aventura exótica, desligada de suas causas, morre aqui”, afirmou Walter. O filme exemplificava um dos tópicos correntes do crítico nos anos 50, o da autenticidade sociológica: “O cineasta paulista vira os cangaceiros como homens desgarrados na caatinga, perdidos de sua origem. O cineasta baiano mostra suas raízes, traça-lhes o contexto social, em nada diferente daquele que também condiciona o fanatismo. Nem se reduz *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a localizar cangaceiros e fanáticos na geografia nacional: revela como e por que historicamente chegaram ao fim”.³⁰⁰

Glauber faltou ao lançamento de *Deus e o Diabo* em Salvador e só retornaria à cidade em 1966. No começo da ditadura militar, predominou o diálogo epistolar com Walter, que recobrava as conversas presenciais a cada temporada baiana do cineasta. Em privado, o crítico se fez arquivista da fortuna crítica glauberiana, com ênfase nas revistas europeias. Era igualmente um minucioso arquivista de si mesmo, com o cuidado de preservar todos os documentos burocráticos de festivais internacionais e do Clube de Cinema, bem como os originais de seus ensaios e os folhetos das mostras acompanhadas no Brasil e no exterior. Em novembro de 1969, no artigo “Glauber Rocha, lá fora”, Walter transpareceu a sua paciência de historiador do discípulo: “Não será necessário ler as revistas de cinema para saber quanto o admiram no estrangeiro. Naturalmente, por sua especialização, *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Téléciné*, *L’avant-scène*, *Cinema 69*, *FilmKritik* lhe dedicarão mais páginas: 20 no número 214 (julho-agosto de 1969) dos *Cahiers*, 20 do *Positif* de janeiro de 1969 (n.91), também 20 em dois números consecutivos de *Téléciné* (140 e 141), toda uma edição de *L’avant scène* com o roteiro e as imagens de *Terra em Transe* (n.77)”, detalhou Walter. “Jornais e revistas do maior prestígio, como *Paris-Match*, *Le nouvel observateur* e *L’Express* falam de GR como se melhor o compreendessem e estimassem do que nós”.³⁰¹ O crítico guardava os recortes em pastas, como qualquer pai exultante – e ele, Walter, não escondia o pendor de *pai cinematográfico*. Numa carta de outubro de 1964, logo após *Deus e o Diabo*, Walter revela o seu estilo persuasivo, e, cheio de desconfianças, impele Glauber a comentar o ensaio “Um filme de transição”. O futuro projeto do diretor ainda estava indefinido, situação perfeita para que exercesse o espírito de orientador, certamente num tom análogo ao usado nas antigas conversas cara a cara:

Fico, aliás, a desconfiar que você não gostou do artigo. Primeiro, houve aquele silêncio total, apesar dos telegramas. Depois, você em duas linhas, dizendo tão só o que reproduzi, mata o assunto e vai embora numa carta aliás longa. Fale com franqueza: o artigo do velho decepcionou ao jovem?

300 Silveira, W., “Um filme de transição”, em Rocha, G. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, 1965, pp.178-179. O ensaio foi incluído no volume 2 de *O eterno e o efêmero*, pp. 353-360.

301 Id. 2006, v. 3, p.46. “Glauber Rocha, lá fora”, *Tribuna da Bahia*, 04/11/1969.

Sinto que você esteja parado. Mas, antes parado do que filmando Nelson Rodrigues, ainda que fosse a peça mais aceitável do monstro. Incluo-me entre os que detestam o famoso dramaturgo. Que importa o talento que tem, se escreve o pior, em vez do melhor?

Eu gostaria que você me mandasse mesmo o roteiro do filme que planeja. Mas, não acredito que você possa fazê-lo. Sem condescender, você pode partir para outras estórias. Não precisa cair no hermetismo como Alain Resnais nem ir para um universo fechado como o de Antonioni, mas creio que o artista, para dizer, tem o direito de fazer como Fellini fez, na autobiografia que é ‘Oito e Meio’, acima de todos os convencionalismos, mesmo que poucos entendam. Afinal, quantos realmente entendem homens como Brecht, Sartre, Pratolini, que não são reacionários? Depois, se o público não entende, a culpa não será daqueles que desejam elevá-lo, mas dos que o rebaixam à condição de não pensar.³⁰²

Terra em Transe, o filme planejado, reforçará o hibridismo dos artigos publicados por Walter sobre Glauber de 1964 a 1969, nos quais a crítica e o relato memorialístico soldam as análises fílmicas enriquecidas com informações extraídas das cartas do cineasta, informante vezeiro de suas viagens e seus projetos embrionários. Walter viu *Terra em Transe* no Rio, mas, devido ao som precário do cinema carioca, só entendeu de verdade a banda sonora ao revê-lo na Europa. Passada esta experiência clarificadora, ele se sentiu seguro para endossar o “estilo conflitante” de Glauber: “Compreendo perfeitamente a perplexidade da crítica nacional, e também a do público, diante do filme. A divisão dos espectadores e dos críticos, uns achando excepcional, outros péssimo, mas ninguém indiferente, todos discutindo o significado e a forma de *Terra em transe*, vem, para mim, da razão daquela perplexidade: como cinema, a nova fita de Glauber Rocha está muito à frente da atual dimensão cinematográfica do Brasil”.³⁰³ Em Walter não se verifica a lacuna existente na obra de Paulo Emílio Sales Gomes a respeito de Glauber e do Cinema Novo. Numa conferência no Cinusp, em 2016, o professor Mateus Araújo Silva (ECA-USP) apresentou seu estudo do “silêncio crítico de Paulo Emílio sobre o Cinema Novo, movimento do qual ele foi cúmplice, mas sobre o qual não deixou textos críticos de fôlego” – um “ponto cego” pouco iluminado pela bibliografia acadêmica. Araújo destacou a admiração do crítico paulista pelos cinemanovistas, que, por sua vez, reconheciam a figura luminar de Paulo Emílio. Mas, apesar da existência de notas em seu arquivo pessoal, ele não deixou “nenhum texto decisivo sobre os filmes ou sobre os cineastas principais do movimento”, prováveis catalisadores de sua conversão ao cinema brasileiro, no início dos anos 60.³⁰⁴

302 Carta de Walter da Silveira a Glauber Rocha, 29/10/1964. Arquivo Walter da Silveira/ ABI-BA.

303 Silveira, W., op.cit., 2006, v. 2, p.373. “Terra em Transe confirma grande força criadora de Glauber Rocha”, *IC Shopping News*, 28/08/1967.

304 Conferência de Mateus Araújo Silva no debate “100 Paulo Emílio”, em 13/09/2016. Disponível em 29/08/2018 em: <https://www.youtube.com/watch?v=NONx8au2aT4>

Walter antecedeu Paulo Emílio em quase 20 anos na adesão política ao filme nacional e, morto sete anos antes do amigo, escreveu ensaios historiográficos em que abordou o movimento em processo, mais interessado em sua gênese, é certo, e concentrando a sua exegese no precursor Nelson Pereira dos Santos e em Glauber, por reconhecê-lo como líder do grupo. O tom participante de Walter da Silveira, sem adesão irrestrita aos filmes cinemanovistas, muito menos à construção teleológica da história, era coerente com a sua velha atitude de interferir no fenômeno, observá-lo de perto, aderir ou repugnar em público, assumindo as tarefas de mentor ideológico dos cineastas baianos. Em circunstâncias diferentes e por motivos diversos entre si, outros críticos ampliariam as reservas ao Cinema Novo, a exemplo de Jean-Claude Bernadet, Alex Viany e Ely Azeredo. Um episódio traduz a afinidade programática entre Walter e Glauber no final dos anos 60. No júri do Festival de Brasília, em 1968, antes do choque pessoal e estético do diretor baiano com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, representantes do cinema marginal, Walter defendeu *O bravo guerreiro*, do cinemanovista Gustavo Dahl. Foi combatido pelo também jurado Jean-Claude Bernadet, ardoroso defensor de *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla, que saiu vitorioso nesse confronto entre racionalistas e irracionais.³⁰⁵ Houve rispidez no diálogo entre Walter e Bernadet nos bastidores.³⁰⁶

Em 1969, Glauber atingiu o ponto mais elevado de seu prestígio internacional, sendo premiado em festivais e cobiçado por produtores estrangeiros, com os quais rodaria longas na República do Congo e na Espanha, *O leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*, respectivamente. Morto em 1970, o crítico soube dos passos iniciais do projeto na África, mas não viveu o suficiente para vê-lo concluído. Desde a nascente, Walter acompanhou a feitura de *O dragão da maldade*. Em outubro de 1967, Glauber o avisou, de Paris, sobre os seus planos de “um filme de nordeste, recuperando o personagem de Antônio das Mortes”.³⁰⁷ Antes da descida de Glauber e equipe para o set em Milagres, em 1968, Walter discutiu com o cineasta o roteiro da obra, que receberia elogios seus mais enfáticos do que aqueles dirigidos a *Terra em Transe*, por reconhecê-lo em pleno domínio da linguagem fílmica. Em junho de 1969, Walter o receberá como “o mais brasileiro de todos os filmes, o mais definitivo de nossos filmes”. A distância entre o roteiro e a realização final influenciou a sua boa acolhida: “Não creio que fosse este [texto] que tenho agora diante de mim, dado de amigo para amigo às vésperas da partida do cineasta para a filmagem em Milagres. Esse texto, dizia-me Glauber, na timidez e humildade que tanto o caracterizam humana e artisticamente,

305 Devo a formulação sobre os críticos “racionalistas x irracionais” ao professor Arthur Autran, num comentário a respeito da apresentação do choque de Walter e Bernadet no presente trabalho.

306 Depoimento de Jean-Claude Bernadet em 24/04/2018.

307 Silveira, W., op.cit., v.3, 2006, p. 31.

não era pra ser mostrado. Os diálogos imperfeitos, as cenas inacabadas, ele ainda não achava a solução total do tema, mais como forma do que como sentido”, lembrou o crítico.³⁰⁸ Desse jeito, Glauber “criou verdadeiramente seu quarto filme no ato de fazê-lo”³⁰⁹, ao inventar as soluções temáticas e formais no interior baiano. Em *Deus e o Diabo*, algumas cenas foram improvisadas em Monte Santo, mas agora não se pode falar mais de improvisação na “oralidade fílmica” de Glauber, diretor independente de outras formas narrativas. “Não se tem como narrar sua história: ela só existe cinematograficamente”.³¹⁰

A mudança do personagem Antônio das Mortes – “de um campo social para outro, de pistoleiro a serviço do coronelismo para vingador do povo” – sintetizava, a seu ver, o procedimento do cineasta: “Quando li o roteiro, disse francamente a Glauber das minhas dúvidas sobre a comunicação justa desse problema: o texto não permitia qualquer antecipação. E ele me respondeu com franqueza: aí residia toda a importância ideológica do novo Antônio das Mortes, porém não decidira ainda como exprimi-la. Diante do filme, todas as dúvidas se dissipam. Não se achou apenas o tom justo: da única forma possível tudo ficou perfeitamente claro para o público”.³¹¹ Na abertura da “primeira notícia” sobre o novo filme de Glauber, Walter expôs a sua perspectiva infiltrada de personalidade: “Por que novo Glauber Rocha se continua idêntico? Eu me explico. E talvez deva me valer de certas intimidades. As intimidades de um crítico que não receia se confessar amigo do artista criticado. Aliás, que hipócrita seria esse crítico se não proclamasse essa amizade?”.³¹² Na segunda crítica de *O dragão*, ainda no jornal “A Tarde”, ele repassou toda a filmografia de Glauber até ali e se arriscou a chamá-lo, pela primeira vez, de “mestre”. Neste ponto se cristaliza uma nova instância na amizade. Em maio de 1969, Glauber fora premiado como melhor diretor *ex-aequo* (com o checo Vojtěch Jasný), no Festival de Cannes. “Nada resta aqui de um brasileiro que aprendesse em europeus. Dono de sua linguagem, depurado nos contatos que lhes compuseram a personalidade, embora sem renegá-los, GR se define um próprio mestre do cinema, cuja autenticidade deriva de não ser mais um artista brasileiro a exprimir brasileiromente um tema brasileiro”, afirmou Walter.³¹³

Uma entrevista do crítico com o ex-pupilo, em seguida a *Terra em Transe*, se imbui dessa mudança de lugar, quase como uma encenação inusitada para quem os via em posições distintas no Clube de Cinema, há menos de dez anos. O gravador está ligado. Walter colhe o depoimento de Glauber para

308 Ibid., 2006, v.3 p.32.

309 Ibid., 2006, v.3, p.32.

310 Silveira, W., op.cit., 2006, v.3, p.33.

311 Ibid, 2006, v.3, p. 32. “Primeira notícia do novo Glauber Rocha”, *A Tarde*, 07/06/1969.

312 Ibid., 2006, v.3, p. 31.

313 Ibid., 2006, v. 3, p.34. “Segunda notícia do novo Glauber Rocha”, *A Tarde*, 14/06/1969.

um projeto de livro sobre a história do cinema baiano, recuperando os anos heroicos do ciclo iniciado com *Redenção*, de Roberto Pires. A entrevista seria revelada depois da morte do crítico, e aparentemente integrava a pesquisa de “A história do cinema vista da província”, seu livro inacabado. No início da conversa, os dois estabelecem seus papéis:

Walter: Glauber, vamos falar um pouco do cinema baiano, de que você, Roberto Pires e Rex Schindler foram os autores principais.

Glauber: E o senhor o historiador principal, porque agora está preparando um livro muito importante sobre as origens do cinema na Bahia, aliás de tudo que é ligado a cinema na Bahia, de forma que eu creio podermos fazer um diálogo mais ou menos completo sobre o assunto.

W: Um livro aliás onde você vai aparecer como figura central do cinema baiano. Não pode deixar de ser. Você hoje passou a ser também a figura central do cinema brasileiro. Eu espero que seja um livro honesto do depoimento a ser dado sobre você, sobre o Rex, sobre o Roberto Pires, sobre todos aqueles que se esforçaram por criar uma escola baiana de cinema.

G: Eu acho que é um certo exagero do senhor dizer que eu sou a figura central, porque eu acho que no cinema brasileiro a luta tem sido conjunta e de todos; de todas as pessoas que trabalham, seja na crítica, na produção, na realização, na técnica. Eu encaro hoje o cinema no Brasil como um grande trabalho de equipe de pessoas dedicadas a criar uma indústria num país ainda subdesenvolvido em muitos aspectos industriais. Como o senhor sabe, o cinema é uma indústria que necessita inclusive de capital ocioso, de forma que fazer cinema hoje no Brasil, tentar manter essa indústria, é um ato assim de pioneirismo e requer realmente um trabalho de equipe de grande dedicação. Aqui, na Bahia, o senhor sabe inclusive como isso começou, quer dizer, o senhor conhece a história do cinema baiano desde o fim do século passado e começo deste. Eu, infelizmente, só conheço desde que ele começou esta última fase, a partir de *Redenção*, quando Roberto Pires inventou aquela famosa lente cinemascópica e fez cinema na Bahia. Inventado a técnica e inventando a produção, quer dizer, o Roberto quase repetiu aqui os Lumiére, aqui na Bahia.

Dos 15 aos 24 anos, Glauber reconheceu a influência intelectual de Walter da Silveira e estendeu a liderança teórica do crítico à geração cinéfila baiana amadurecida à beira do golpe civil-militar de 1964. Essa ascendência não deve ser vista como tutela. Mais prudente pensar no processo cultural em que um respondeu aos impasses históricos do cinema brasileiro com atenção às formulações teóricas do outro, ambos despreocupados com a adesão estrita, mas fascinados pela ideia de uma aliança política. Esse pacto abrangia a defesa de um modelo econômico nacionalista para a produção cinematográfica e a recusa às caricaturas na representação da realidade brasileira.

Afinidades e influências estéticas podem ser comprovadas em críticas, cartas e livros de Glauber, sendo obrigatório reconhecer que os conflitos tendem a aprofundar as convicções do discípulo rebelde. Isso valeria, certamente, para a sua leitura de críticos brasileiros como Alex Viany e Paulo Emílio Sales Gomes, talvez sem o mesmo enredamento em sua vida privada. Pode-se afirmar que a crítica maciça de Walter ao formalismo de *Pátio* impactou as reflexões de Glauber sobre a estrutura de seus projetos de filmes, entre 1959 e 1962. Ao assumir a direção de *Barravento*, ele se lançaria a um laboratório precipitado, cujo produto sairia muito diferente do curta celebrado pelos neoconcretos do Rio e reprimido pelo mestre baiano a quem era dedicado.

Se a influência de Walter na superação do formalismo exacerbado de Glauber parece uma hipótese, segura hipótese, a força teórica do crítico na gênese do Cinema Novo é inconteste e comprovada na produção textual do cineasta. De “Revisão crítica do cinema brasileiro” (1963) a “Revolução do cinema novo” (1981), o reconhecimento dessa dívida não sofrerá alterações, tratando-se de um caso singular de reverência de Glauber, jamais rompido em qualquer tempo com Walter, mas exuberante em duelos verbais com outros numerosos críticos de cinema, muitas vezes golpeando-os abaixo do cavalheirismo. Em “Revisão crítica”, Walter surgiu alinhado a Viany e Salvyano Cavalcanti de Paiva, empenhados na “consciência cultural e política do cinema brasileiro”, depois da falência da Vera Cruz.³¹⁴ Nesse contexto, a trajetória do crítico é apresentada: “Walter da Silveira, ativamente participante da vida intelectual e política da Bahia, desde a ditadura getulista, perseguiu um cinema brasileiro nos caminhos de uma produção barata e de um compromisso ético. Seus ensaios e sua atuação frente ao Clube de Cinema da Bahia contribuíram, decisivamente, para o florescimento do atual cinema baiano”³¹⁵ No início dos anos 80, “Revolução do cinema novo” definiu Walter como “pedra angular de nossa teoria cultural” (ao lado de Viany e Paulo Emílio)³¹⁶ e agente de “uma aliança política”³¹⁷, no centro das leituras decisivas: “Palavras de Walter da Silveira, de Alex Viany, de Almeida Salles, de Paulo Emílio e de algumas palavras de Bazin ou Aristarco traduzidas por Gustavo [Dahl] nos davam o Cinema de cada dia cozinhado no ventre de Henri Langlois”.³¹⁸

Pelas palavras de Glauber, a crítica e o cineclubismo de Walter inspiraram a ação política da vertente baiana do Cinema Novo. Os motivos desse tributo aparecem num reexame do pensamento de Walter a partir de 1943, o ano de sua conversão ao cinema brasileiro, na fase final da ditadura de Getúlio Vargas, quando a Segunda Guerra favorecia a tese da substituição das importações, sem a

314 Rocha, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**, 2003, p. 99.

315 Ibid., 2003, pp. 99-100.

316 Id., **Revolução do cinema novo**, 2004, p. 395.

317 Ibid., 2004, p. 435.

318 Ibid., 2004, p. 405

qual seria difícil formar uma indústria cinematográfica. Esse ponto de partida confunde-se com seu engajamento nas propostas de políticas protecionistas orientadas pelo governo federal. O anticolonialismo de Walter era manifesto naquela quadra e polinizaria mais tarde duas gerações de discípulos no Clube de Cinema. Nos anos 50, ele aprofundou a ideia de definir um programa estético e combateu o que julgava ser uma limitação do debate à base econômica do filme brasileiro. A I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, em 1960, o encontrará convicto de que o desenvolvimento do setor do cinema não viria somente pela indústria, mas pela formação de uma escola nacional, ou seja, pelo acúmulo de experiência técnica e programa estético emancipador, que se revestia de uma visão antipitoresca do homem, da paisagem e da sociedade. Um passo à frente do diagnóstico do atraso. No governo João Goulart, Walter ajustou esse ideário às reformas de base, e Glauber o incitou a convencer o consultor-geral Waldir Pires a pressionar o presidente pela liberação de linhas de crédito do Banco do Brasil e do BNDE (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, ainda sem o “S” de social) para as produtoras de cinema, por julgar equivocada a obrigatoriedade anual de 56 dias de exibição mínima dos filmes brasileiros.³¹⁹

Esta revisão da obra de Walter da Silveira procurou retirá-lo do lugar-comum de agitador cultural circunscrito ao cineclubismo. Encontramos um pensamento crítico sistematizado, vigoroso em suas proposições para o cinema brasileiro, apesar de disperso em ensaios pouco explorados, até aqui, em estudos estéticos e historiográficos. O exame do diálogo cruzado com Glauber Rocha referendou a importância conferida ao mestre por seu discípulo, que o alinhou aos críticos Alex Viany e Paulo Emílio na abertura de caminhos críticos para a geração do Cinema Novo, em cuja história e pré-história, entretanto, o nome de Walter se esmaeceu nas últimas quatro décadas. O crítico baiano está vinculado às gerações de intelectuais gestados no antifascismo e no PCB, do qual se afastou em meados dos anos 50, no expurgo global do estalinismo. Sem dúvida, essa imersão partidária fortaleceu o traço nacionalista e anticolonial de seu sistema emancipador do cinema brasileiro, tendência acompanhada com outras nuances por Glauber. Reuni-los na tarefa de revisitar os textos críticos dos anos 50 e 60 revelou-se apropriado à leitura do período histórico. Os debates essenciais da erupção cinemanovista na Bahia foram impactados pela “dialética harmoniosa e vivificante” de Glauber e Walter, como percebeu Paulo Emílio – nem tão harmoniosa quanto o imaginado a princípio: este trabalho comprova que os diálogos de *pai e filho* estiveram distantes de formar uma família cinéfila ordeira. Além do discípulo de cineclubes, Walter dedicou energia crítica à obra de Nelson Pereira dos Santos – e em vários momentos esteve próximo do diretor de *Rio, 40 graus*,

319 Essa proposta é explicitada por Glauber numa carta a Walter da Silveira, em 1964. Ver a carta em Rocha, G. **Cartas ao mundo**, 1997, p.239.

visitante frequente de Salvador. Nada tem de caprichosa a sua concentração nesses dois veios criadores. A Nelson, ele atribuiu a primeira vitória do cinema com substância social no Brasil; mais tarde, reconheceu em Glauber o ideário moderno concentrado na expressão impura mas brasileira de seus filmes, passo a passo radicalizadores dos códigos cinematográficos. Como historiador, agente provocador e consciência crítica, Walter da Silveira se integra às origens baianas da aventura acidentada e utópica de Glauber e do Cinema Novo.

Bibliografia

AMADO, Jorge. **Navegação de Cabotagem**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Bahia de todos os santos**: guia de ruas e mistérios. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. **A hora da guerra**: A Segunda Guerra Mundial vista da Bahia. Crônicas (1942-1944). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Glauber crítico: notas sobre O Século do Cinema. **Revista da Cinemateca Brasileira**, v. 1, p. 16-33, 2012.

_____. "Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe ao outro". **Devires** (UFMG), v. 6, n.1, p. 40-73, 2009.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: Crítico e Historiador. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAECQUE, Antonio de et al. **Critique et Cinéphilie**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BARDI, Lina Bo. **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BERNADET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

BRASIL, José U. S. **As críticas do jovem Glauber**: Bahia 1956/1963. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2007.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura da Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: EDUFBA, 1999.

_____. **A nova onda baiana**: cinema na Bahia 1958-1962. Salvador: EDUFBA, 2003.

COSTA, Flávio Moreira da. **Vida de artista**. Porto Alegre: Sulina, 1990.

DEL PICCHIA, Pedro; MURANO, Virginia. **Glauber: o Leão de Veneza**. São Paulo: Editora Escrita, 1982.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GERBER, Raquel et al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. **O mito da civilização atlântica**. Glauber Rocha cinema, política – a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **O cinema brasileiro e o processo político e cultural (De 1950 a 1978)**: bibliografia e filmografia crítica e seletiva. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

GIOCONDO, Giovanni. **Rex Schindler**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2013.

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

KISHIMOTO, Alexandre. **Cinema japonês na Liberdade**. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LEAL, Geraldo C.; LEAL FILHO, Luis. **Um cinema chamado saudade**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NONATO, Raimundo. **“Fazendo fita”**: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA, 2002.

NOVAES, Flávio. **Francisco Pithon** – o cinema na Bahia. Salvador: Assembleia Legislativa, 2014.

PAULAFREITAS, Ayêska; LOBO, Júlio César. **Glauber, a conquista de um sonho** – os anos verdes. Belo Horizonte: Dimensão, 1995.

PERES, Fernando da Rocha; TEIXEIRA GOMES, João Carlos; BRITTO, Jomard Muniz. **O livro dos três**: Fernando + João Carlos + Jomard. Recife: Edições Bagaço, 2007.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. **Glauber Rocha, ensaísta do Brasil**. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.

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

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Roteiros do Terceyro Mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

_____. **Senhor dos navegantes**: roteiro cinematográfico. Salvador: Ed. Macunaíma, 1987.

_____. **Cartas ao mundo**. BENTES, Ivana (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Riveirão Sussuarana. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

_____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2014.

SANTANA, Jussilene. **Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia**. Salvador: Vente Leste, 2009.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico**. Salvador: Edufba/Azougue Editorial, 2010.

_____. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: Dimas, 2014.

SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____. **Imagem e roteiro de Charles Chaplin**. Salvador: Mensageiros da Fé, 1970.

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

_____. **O eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emilio no paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TORRES, Augusto M. **Glauber Rocha y Cabezas Cortadas**. Barcelona: Anagrama, 1970.

TEIXEIRA GOMES, João Carlos. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO; Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP**: documento eletrônico e impresso – Parte I (ABNT). São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

_____. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIANY, Betina; ROCHA MELLO, Luís Alberto; et all. **Acervo Alex Viany**. Rio de Janeiro: E.T.A. Consultoria e Informática Ltda, 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2013

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Lista de entrevistados

André Setaro (conversas e e-mails entre 2002 e 2014)

Ângelo Roberto (Depoimento gravado em fevereiro de 2006)

Antonio Guerra Lima (Depoimentos anotado em fevereiro de 2006 e gravado 27/03/2018)

Antonio Pitanga (12/09/2018)

Augusto Martínez Torres (Depoimento gravado em 8/7/2016, em Madri)

Cacá Diegues (13/09/2018)

Caetano Veloso (Depoimento por e-mail em 17/10/2017)

Calasans Neto (Depoimento gravado em 17/2/2006)

Dionísio Azevedo, fundador do jornal *7 Dias* (Depoimento gravado em 19/01/2004)

Duda Machado (Depoimento por e-mail em 20/02/2018)

Eduardo Lourenço (Depoimento gravado em 25/7/2016)

Fernando da Rocha Peres (Depoimentos gravados em fevereiro de 2006 e 26/02/2018)

Florisvaldo Mattos (Depoimento gravado em 30/01/2018)

Frederico Souza Castro (Depoimento gravado em fevereiro de 2006)

Germano Machado (Depoimento por telefone em julho de 2014)

Gerson Tavares (Depoimento por telefone em 03/5/2018)

Gilberto Gil (Depoimento gravado em 06/03/2017)

Guido Araújo (Depoimento gravado em 24/2/2016)

Hamilton Correia (Depoimento gravado em 3/3/2004)

Helena Ignez (Depoimento gravado em 25/4/2018)

Jean-Claude Bernadet (Depoimento gravado em 24/4/2018)

João Carlos Teixeira Gomes (Depoimento gravado em fevereiro de 2006 e outro anotado em 13/04/2018)

João Falcão (Depoimento anotado em 25/05/2005 e outro gravado por telefone em abril de 2009)

Jomard Muniz de Britto (Depoimento gravado em 1/9/2018)

José Walter Lima (Depoimento anotado em 11/05/2018)

Luiz Carlos Barreto (Depoimento gravado em 14/12/2016)

Luiz Carlos Maciel (Depoimento gravado e complementado por e-mail em 6 e 7/05/2016)

Mário Cravo Júnior (Depoimento gravado em 17/02/2016)

Maria Lúcia Rangel (Depoimento anotado em 13/6/2018)

Noênio Spínola (Depoimento anotado em 28/7/2014)

Kátia da Silveira (Depoimento anotado em 5/3/2018)

Orlando Senna (Depoimento gravado em 5/11/2017)

Othon Bastos (Depoimento gravado em 13/8/2018)

Raquel Pedreira (Depoimento gravado em fevereiro de 2006)

Roberto Sant'Anna (Depoimento por telefone em 28/08/2018).

Rogério Duarte (Depoimento gravado em 28/11/2015)

Rex Schindler (Depoimento gravado em 7/10/2015)

Sante Scaldaferrì (Depoimentos gravados em 21/02/2006 e 24/12/2013)

Sérgio Augusto (Depoimento anotado em 13/6/2018)

Sérgio Ricardo (Depoimento gravado em 15/6/2018)

Vladimir Carvalho (Depoimento por telefone em 14/05/2018)

Zelito Viana (Depoimento gravado em 14/12/2016)

Caderno de imagens

Da esquerda para a direita, no Themis-Bar: Walter da Silveira, Vivaldo da Costa Lima, Glauber Rocha (anotando num papel) e Georges Sadoul, na visita do crítico francês à Bahia, em 11 de abril de 1960.

Roberto Rossellini e o repórter dos Associados, José Olympio, em 27 de agosto de 1958: o mestre italiano saiu de câmera na mão pelas ruas do centro de Salvador.

Luiza Maranhão, Walter da Silveira e Roberto Pires, na véspera do início da filmagem de “A grande feira”. Em 8 de fevereiro de 1961, na redação do *Diário de Notícias*.
(Foto: Reprodução)

Atriz Jurena Penna assina contrato com Nelson Pereira dos Santos, no Diário de Notícias, na noite de 3 de fevereiro de 1960: projeto de *Vidas Secas* seria adiado. (Foto: Reprodução)

Walter da Silveira, Palma Netto, Hamilton Correia e o jesuíta Dalle Nogare, no seminário de “Cinema e Desenvolvimento”, organizado pela Igreja em agosto de 1962. (Reprodução: Diário de Notícias)

Debate sobre cinema e desenvolvimento em
Salvador, com a presença de Walter da Silveira e
Paulo Emílio Sales Gomes.
(Arquivo Walter da Silveira/ABI)

deguirva : 12-9-95 HPEA

Conheça Cinema!

SEMANA "CINEMA E DESENVOLVIMENTO"

A realizar-se em SALVADOR de 5 a 10 de Agosto de 1963

PROGRAMA DAS CONFERÊNCIAS

DIA 5 "CINEMA E ARTE?" PROF. PE. GUIDO LOGGER, DIRETOR DO SERVIÇO INFORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DA C.N.B.B. DO RIO DE JANEIRO.

DIA 6 "CINEMA E SOCIOLOGIA" PROF. FLORES AMMANNATI, DIRETOR DO CENTRO EXPERIMENTAL CINEMATOGRAFICO DE ROMA E EX-DIRETOR DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE VENEZA.

DIA 7 "CINEMA E DESENVOLVIMENTO" PROF. PAULO EMILIO SALES GOMES, CONSERVADOR DA FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA E CRITICO CINEMATOGRAFICO DE SÃO PAULO.

DIA 8 "CINEMA E RELIGIÃO" PROF. HUMBERTO DIDONET, CRITICO CINEMATOGRAFICO DE PORTO ALEGRE.

"PRESENÇA SACERDOTAL NO CINEMA" PROF. PE. A. FAVARO, DIRETOR DO CENTRO CULTURAL DE MILÃO E MEMBRO DO CONSELHO DO CENTRO CULTURAL ITALO-BRASILEIRO.

DIA 9 "CINEMA NO BRASIL E NA BAHIA" PROF. WALTER DA SILVEIRA, CRITICO CINEMATOGRAFICO DE SALVADOR.

DIA 10 ESTREIA DE UM FILME BRASILEIRO.

»»»»

* AS CONFERÊNCIAS DOS DIAS 5, 6, 7, 8 TERÃO LUGAR NO AUDITÓRIO DA ESCOLA DE TEATRO, RUA ARAUJO PINHO, (CANELA) TENDO INÍCIO AS 20.30 HORAS SEGUIRÁ UM DEBATE OU A PROJEÇÃO DE CURTAMETRAGEM.

* A CONFERÊNCIA DO DIA 9, SEGUIDA PELO SOLENE ENCERRAMENTO DA "SEMANA" SERÁ REALIZADA NA REITORIA DA UNIVERSIDADE DA BAHIA.

»»»»

O CINEMA É UMA ARTE

PROCURE SER UM EXPECTADOR ENTENDIDO!

Plateia da pré-estreia de
 “Bahia de Todos os
 Santos”, de Trigueirinho
 Neto: recepção gélida

Glauber Rocha anuncia “Bahia de
 Todos os Santos”...

...E defende Trigueirinho dos ataques de Walter da Silveira e do público hostil

Sai “Artes e Letras”, enta o Suplemento do Diário de Notícias (SDN), marco da renovação do jornalismo baiano.

Suplemento do Diário de Notícias republicou artigos sobre Eisenstein de Paulo Emílio Sales Gomes, em janeiro de 1963, e Jean-Claude Bernadet, em novembro de 1962.

Em 7 de janeiro de 1960, jantar celebra inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia. Aliança da arquiteta Lina Bo Bardi com o governador Juracy Magalhães
(Reprodução: Diário de Notícias)

A criação do Clube de Cinema é noticiada discretamente na edição de 28 de junho de 1950 do *Diário de Notícias*.

Em janeiro de 1961, Walter da Silveira, Juracy Magalhães, Lavínia Magalhães (primeira-dama) e o colunista social Sylvio Lamenha. Ex-comunista, Walter transitava bem nos palácios.

M A P A	
ANO I	Redação: N.º 2
Ladeira de S. Bento, 24 (A. B. E. S.)	
Correspondência: Rio Amazonas, 6	
Diretor Fernando da Rocha Peres	
Orientação gráfica e vinhetas Calasans Neto

S U M Á R I O	
Crônica — Júlia Conceição	1
Sobre Mário de Andrade, o Poeta — Alberico Motta	3
Os Cinco Dedos — José Turisco	11
Notas Breves e Atuais sobre as Artes Plásticas na Bahia — Wilson Rocha	14
Fernando Pessoa — Carlos Aníbal Melhor	16
Aspectos Folclóricos de Manifestação Religiosa na Bahia — Paulo Gil Soares	20
Rio, Zona Norte (Três fragmentos do Roteiro) — Di Cavalcanti	28
Considerações sobre a Poesia de Guilherme de Almeida — João Carlos Teixeira Gomes	35
Soneto — Fernando da Rocha Peres	36
Poema aos Bois — Florisvaldo Mattos	47
Poema da Moça Prêsa na Torre Medieval — Frederico José de Souza Castro	48
O Jardim — Renata Pallottini (S. Paulo)	50
Poema — Carlos Pena Filho (Pernambuco)	53
Cancão do Amor em Setembro — Manoel Lopes (Maranhão)	54
Balada do Vento — Pedro Henrique Leão	55
Prólogo de "O homem e o chão" — Y. Fujiyama (S. Paulo)	56
Romance de José Lins do Rego — Glauber Andrade Rocha	57
Presença de Monteiro Lobato	58
Clube de Poesia do Brasil	78
A Jogalessca	80
	81
<p>Capa: OMULC (desenho de Lênio) Linotipista: Isaac Andrade Paginador: Oldemar César Impressor: Otton Oliveira</p> <p>A direção não se responsabiliza pelos conceitos emitidos em artigos assinados.</p>	

Revista MAPA, criada por Fernando da Rocha Peres, virou a ponta-de-lança da geração de Glauber Rocha, João Carlos Teixeira Gomes, Paulo Gil Soares e Florisvaldo Mattos, entre outros. Glauber dirigiu o último número, financiado pelo reitor Edgard Santos.

Em 1959, uma virada no fluxo de filmes japoneses na Bahia

é o estado que mais
a; no Piauí a pecuá-
co invernos normais
ajuíz os sofridos. Per-
ção fora desse qua-
estado e estiação
algumas regiões.

a decisão de des-
nergência a Sudene
dos uma sondagem
de voluntários para
rodovia Transama-
rama de Integração
empo promovem-se
ativas relacionadas
ia, a seca e as mil-
de colonização
eco. Partindo des-
vou o Ministro do
to da Sudene, o
mudar a face do
ento do mercado
ndições de vida
btidas através de
uma das quais é
es de terra. Regis-
lização, em Pôrto
onal de Irrigação,
ções, se procla-
que a "Bahia"

Glauber ROCHA

Cinema Liceu, Domingo de manhã

Do Rio, o cineasta Glauber Rocha
envia um artigo exclusivo
para o JORNAL DA BAHIA
evocando comovidamente a figura
do crítico Walter da Silveira,
recentemente desaparecido.
No seu estilo muito pessoal de dizer as coisas,
Glauber relembra o amigo morto
com saudade e destaca a influência
que dele recebeu na sua carreira
de cineasta hoje mundialmente famoso.

Oíha aqui, Dr. Walter,
não tive coragem de ir à
Bahia pra vê-lo doente.

Jorge Amado me escre-
veu pra Paris dizendo que
o senhor tinha câncer e eu
mandei-lhe uma carta dan-
do notícias e me fazendo
desenvenendo. Depois o
Sr. me telefonou, quando
cheguei ao Rio, e dei pa-
lavra que estaria na Bahia
no dia 20 de agosto. Eu
sei que o senhor deve ter
me esperado, mas me
desculpe, Dr. Walter, não

fôsse aquele esbregue tal-
vez hoje eu fôsse uma
bêta. Quando fiz o "O Pá-
tio" dediquei a você e você
não gostou muito do filme.
Depois, Walter, você estran-
hou "Barravento", lá em
Karlovy Vary. Você não brin-
cou comigo, Walter. Você
me mostrava os livros da
tua estante e mandava eu
ler. Você me emprestou os
primeiros números dos
"Cahiers" e você me falava
apaixonado do nosso saudo-
so Drexler. Você entendeu

testa meus filmes, hein?
tava o Clube de Cinema
me lembro se todos os
mingos, e foi lá eu não
Romeu, que você sempre
curtir um filme!

Pois Walter da Silveira
advogado trabalhista
ruptível, marxista, in-
mental, generoso, in-
la intimidade com
que somente os
de filme sabem falar
dar bobeira! Walter
sabia o que era po-
estudar, como

no dispõe-se a vend
tos que estejam à vend
Isso dá uma idéia
para resolver o proble
de resto encarado sob t
orçamento da Codebrás
nancieiro à consolidaçã
pendentemente do orça
Federal, cuja receita
suprida pela União) det
para 1971, passando de
Cr\$ 100 milhões. Ao m
se o planejamento regio
envolvimento agrícola e
larga faixa em torno da
ra lhe assegurar o aba
também para absorver a
obra que se acumula nas
O Ministério do Planeja
toda a assistência ao as
O programa de tra
do se informa oficialment
quer alteração ou quebr
que o Presidente Médici
Governo, determinou a
leiros, os planos foram
cumpridos. Em 19
transferidos para Brasília
 Incluídos os dependentes
Este ano já vieram 1800
1000 pessoas, incluindo
amarati, incluindo

Glauber Rocha se despede de Walter da Silveira,
no *Jornal da Bahia*, em 13 de novembro de 1970.