

**DIZER O QUE QUISESSE, DA MELHOR FORMA QUE VOCÊ SOUBESSE:  
JORNADAS DE CINEMA DA BAHIA NA DÉCADA DE 1970.**

Izabel de Fátima Cruz Melo\*

**Resumo:** *Neste artigo apresento uma trajetória investigativa a respeito das Jornadas de Cinema da Bahia. Uma das dimensões trabalhadas trata de enfrentamentos do cinema brasileiro com a censura, instaurada durante a ditadura militar, como uma disputa pela memória enquanto representação fílmica do passado e registro do presente. Características sócio-culturais dos seus participantes são igualmente problematizadas, buscando desdobrar reflexões acerca das relações entre História e Cinema, como campo de diálogo entre os realizadores e demais participantes das Jornadas. Nesse sentido, investiga-se também envolvimento dos representantes do golpe de 64 com a cultura brasileira.*

**Palavras-chave:** Jornadas de cinema; História; Cinema.

**INÍCIO DE CONVERSA**

Pode-se dizer que o Cinema descobriu a História bem antes que o contrário, já que desde a sua invenção, no século XIX, muitos argumentos fílmicos foram construídos com base em acontecimentos históricos. Entretanto, a descoberta do cinema enquanto elemento passível de interpretação historiográfica é algo bastante recente e possibilitado pela chamada abertura de fontes proporcionada pelas novas possibilidades de construção do conhecimento histórico colocadas na segunda metade do século passado. O que nos trazem esses novos tempos?

Uma primeira contribuição refere-se à percepção de que a tessitura da História se faz através do cotidiano, de vivências e experiências que não ocorrem exclusivamente na vida dos “grandes homens”. Caminhando em outro sentido, os indícios para compreendermos a realidade dos “pequenos homens e mulheres” não estão somente nos arquivos e museus – podem estar em outros lugares e registradas em outros suportes que não os papéis e as pedras dos monumentos. No nosso caso específico, podem estar em película, na decupagem, nos roteiros, por exemplo, que podem trazer as preocupações e anseios de camadas diferentes da sociedade. E também na oralidade, pois entendemos a História Oral como metodologia que possibilita a pesquisa de temas mais recentes na busca de evidências que a história oficial não se preocupou em manter, ampliando as perspectivas da investigação histórica.

Este artigo é um dos frutos de uma pesquisa em andamento sobre a Jornada Internacional de Cinema da Bahia e suas possíveis relações com a ambiência sócio-cultural soteropolitana, na década de 1970. O recorte da pesquisa para compreendermos melhor os diversos processos nos quais se dão as relações da Jornada com a vida soteropolitana, pensar as jornadas de 1972 até 1978, acompanhando suas transformações de formato, tamanho, local, discussões e algumas outras que tentaremos mapear.

Para isto, utilizamos como fontes jornais, depoimentos orais, regulamentos das jornadas e alguns dos filmes exibidos no certame, que devido a dificuldades técnicas ainda não foram assistidos. Para nós é de fundamental importância perceber que o cinema não se resume a produção do filme e dos seus aspectos técnicos, mas compreender o cinema como uma relação dialógica, uma “conversa” entre os realizadores e o público, que é sim mediada pelo filme. E nesse sentido, as jornadas tornaram-se um espaço privilegiado por conseguir unir os realizadores

---

\* Graduada em História pela UCSal; aluna da Especialização em História da Bahia na UEFS. E-mail: [izabelc.melo@gmail.com](mailto:izabelc.melo@gmail.com).

e o público para debates que iam desde as questões da técnica cinematográfica até aos problemas políticos e sociais do Brasil. Neste artigo nos ocuparemos com a jornada como um espaço que abrigou, entre diversas discussões, aquelas sobre censura, a diversidade das culturas regionais brasileiras e suas ligações com o fazer cinema no Brasil

## UM ESFORÇO DE CONSCIÊNCIA

A Jornada de Cinema foi indiretamente um dos frutos do Clube de Cinema da Bahia e do Ciclo Baiano de Cinema, ocorridos em fins da década de 1950, animados pelo nacional desenvolvimentismo e pela aparente possibilidade de uma Revolução Socialista. O Ciclo é considerado por Setaro como o embrião do movimento cinemanovista (SETARO, 1997). Para ele já é possível perceber características que foram exacerbadas no Cinema Novo, tais como a percepção de que o cinema deve ser aproximado das massas ou do povo, mas sob uma perspectiva revolucionária, denunciando a realidade e conclamando a transformação social.

Nesse momento, não só o Brasil, mas o conjunto da América Latina e outros países ditos em desenvolvimento, passavam por um processo de recriação do conceito de nação, que é perceptível no cinema através das cinematografias nacionais - os cinemas novos. Influenciados pelo neo-realismo italiano e *nouvelle vague* francesa, indicavam uma promessa de pluralização temática e de linguagem das produções.<sup>1</sup> Isto permitia que os filmes brasileiros tentassem dialogar simultaneamente com as dimensões políticas e também com o imaginário formador de uma identidade nacional presente no senso comum. Há um esforço para a criação de espaços para a discussão e ressignificação dessa identidade, refletindo as mudanças que o país passava ligadas à modernização e crescente aproximação política e cultural com os EUA. Intelectuais e a “juventude” que se viam e eram considerados de esquerda, discordavam e tentavam resistir, ainda que de modo descoordenado, à entrada do imperialismo estadunidense representado pelas produções hollywoodianas.

Essa discussão em termos de Brasil iniciou-se no que se convencionou chamar Cinema Novo, movimento cinematográfico não sistemático em que jovens cineastas buscavam a construção de um cinema mais próximo do que eles entendiam como realidade brasileira, inclusive percebendo o cinema enquanto um vetor político. Muitos dos realizadores que participaram do movimento ou sofreram posteriormente suas influências, acreditavam numa revolução, na criação de uma nova ordem política, econômica e social. Mas, como fazer para construí-la? Como o cinema pode contribuir para entender e interferir nas novas investidas modernizantes pelas quais passavam o país? (BERNARDET, 1991, p. 93-100).

Entendemos que a ambiência sócio-cultural em que a jornada se constituiu permitia a percepção do cinema enquanto um espaço de experimentação e questionamento, enfim, de debates que suscitavam a desconfiança dos órgãos oficiais responsáveis por fiscalizar e normatizar as produções culturais. Segundo Skidmore, a censura surge, ainda que de modo tímido, em 1968, com o AI-5. Mas em 1969 é estruturada de modo a tornar ilegal qualquer crítica referente aos atos do governo ou forças armadas. E, “Como se quisessem indicar de onde achavam que se originava a oposição, os arquitetos da censura também proibiram a publicação de notícias sobre movimentos de trabalhadores ou de estudantes. Toda mídia foi colocada sob a supervisão dos tribunais militares” (SKIDMORE, 1988, p.167). Assim, o regime de exceção foi uma sombra sempre presente e condicionante para a realização da jornada, pois a censura

---

<sup>1</sup> Movimentos de renovação estética e temática ocorridos respectivamente na Itália e França. No primeiro, os cineastas se debruçam sobre as questões sociais italianas do pós-Segunda Guerra. O segundo, volta-se muito mais para a situação existencial das personagens. Mas cada um à sua maneira traz contribuições para pensar um cinema alternativo às grandes produções, tanto em termos financeiros, por realizarem produções com baixo custo, como estéticas, por relativizar as formas narrativas tradicionais. In. BERNARDET, Jean- Claude. **O que é cinema?** 11º ed. Brasiliense: São Paulo. 1991.p. 93-100

exercia, de modo geral, um papel de disciplinarização das sociabilidades, restringindo a mobilidade do conhecimento. Falo numa mobilidade que, para além do espaço físico, é também social. Isto é perceptível na fala de um dos nossos depoentes, Luís Orlando, que se define como militante do movimento cineclubista e trabalhou como colaborador nas Jornadas desde 1977.

Normalmente, se não me engano era difícil ser proibido filme da programação do Clube de Cinema da Bahia, porque era um público restrito. Mas na Jornada, eles proibiram muitos filmes, aconteciam casos de proibir filme. Aconteceu um caso engraçado com aquele filme “25”, eu me lembro porque fui eu que fiz a ficha e coloquei que era festa. O filme era sobre a festa de independência de Moçambique. Aí o censor foi assistir o filme, porque geralmente, além de eles mesmo liberando, eles iam lá assistir os filmes, ficavam lá enchendo o saco da gente. Quando ele assistiu o filme “25”, o cara ficou assombrado. E no outro dia foi lá saber como foi aquilo, onde tava o filme. (Entrevista de LUÍS ORLANDO EM 27/04/2005).

Neste trecho da fala, evidencia-se que mesmo com a presença ostensiva da censura, as pessoas que participavam da organização e os realizadores criavam estratégias para tentar burlar as suas determinações, além de nos dar novas possibilidades de interpretação sobre o funcionamento da Jornada. Certamente, o fato da Jornada ocorrer em boa parte no ICBA – Instituto Goethe, órgão ligado à diplomacia alemã, dificultava a atuação da repressão de modo mais violento, como invasões e prisões de participantes de festivais, congressos e seminários, coisas comuns em tempos em que o mais importante era a “segurança da nação”.<sup>2</sup> Entretanto, esta relação foi menos pacífica do que o que supúnhamos. Para além da proibição de filmes, existia a presença dos censores no certame. É interessante perceber que a despeito dessas presenças, a jornada continuou num local em que havia a possibilidade de, desafiando as determinações do regime, exibirem-se filmes cubanos, angolanos, moçambicanos, em pleno período de ditadura militar. (Entrevista de LUÍS ORLANDO 27/04/2005). Ao lado desses, eram também exibidos aqueles que davam visibilidade a problemas brasileiros, tais como a seca, as lutas dos trabalhadores, a violência dos militares. As intromissões da Censura Federal na programação da Jornada geraram protestos dos participantes, como o assinado por 50 realizadores participantes do certame que o entregaram à direção da Jornada:

Fazer filmes no Brasil, representa para nós que não dispomos de recursos, de meios, um esforço mais de consciência do que de informação. Alguém precisa deixar em fotogramas um documento em defesa da nossa cultura, de nosso cinema. (...) é o público o juiz de qualquer trabalho intelectual, aqui e no resto do mundo. Fica, portanto, registrado o nosso protesto contra a censura e apreensão de filmes na IV Jornada e em qualquer mostra, por ser desestímulo e equívoco, quando o nosso desejo é apenas exclusivamente filmar e mostrar. A culpa da realidade ser assim ou assado não é nossa. (Boletim informativo nº 10 IV Jornada Brasileira de Curta Metragem)

Este trecho do documento contribui na nossa discussão no sentido em que coloca os próprios realizadores falando sobre o que eles entendiam enquanto função social do cinema, das suas preocupações e da necessidade do registro daquilo que eles compreendiam como importante na cultura brasileira. Existe aqui, na nossa interpretação, associada à preocupação com a censura,

<sup>2</sup> Essa segurança era “garantida” pela Doutrina de Segurança Nacional, conceito criado nos EUA, no período da Guerra Fria, que buscou evidenciar o alinhamento das nações aliadas (capitalistas), fazendo contraponto àquelas que foram consideradas inimigas (tidas comunistas). No contexto brasileiro, ele foi utilizado para criar uma sensação de guerra interna eminente entre as forças “revolucionárias” e os agentes das “doutrinas exógenas”, servindo para justificar, de modo maniqueísta, o estado de exceção em que o Brasil vivia no regime militar. Cf. BORGES, 2003. pp. 13-42.

a percepção da importância da memória enquanto um espaço de disputa, como uma construção dialética entre os registros socialmente adquiridos e reelaborados através das experiências individuais de cada sujeito (NIETHAMMER,1997). Ou seja, a ligação entre memórias coletivas e individuais é o que dá o tom da relação dos seres humanos com sua realidade. Por isso, a censura é um grande percalço, pois seleciona de modo intencional e tendencioso o que deve ser lembrado ou não, comprometendo as possibilidades de compreensão e intervenção no real.

Ao que tudo indica, os realizadores da jornada tinham como objetivo “socializar” a arte, que na sua concepção, é uma possibilidade de “janela” para a transformação social. Uma das discussões era a busca pela cultura brasileira, que tentaria se opor à concepção oficial de nacionalidade, do “país do futuro”. Assim, percebemos que havia uma disputa política e cultural relacionada com um projeto de nação para o Brasil, na medida em que uma parte dos intelectuais da esquerda buscava, ainda que de modo tateante, entender as diferenças e especificidades da cultura brasileira. Um outro setor, mais radical, tendeu a visualizar a sociedade brasileira de modo simplificado, crendo que todos os problemas seriam resolvidos com a Revolução. Só que o povo tão buscado não teve oportunidade de externar suas opiniões e necessidades – o que é compreensível por percebermos nas duas estratégias, a presença de um pensamento de vanguarda, muito inspirado no marxismo-leninista.

A despeito dos possíveis equívocos, percebemos na Jornada uma compreensão inovadora na cinematografia baiana e brasileira, que se expressa no sentido de descentralizar a produção cinematográfica, por reconhecer as especificidades das experiências e vivências de cada região do país.

Quando a criação escapa da polarização, ela se enriquece, se renova e apanha dimensões outras, trazendo dentro de si algo permanente para cultura do filme brasileiro, como o caso do Cinema Novo, que integrou cariocas, baianos e outros pontos do país. A idéia do cinema do sul captar todos os pontos do país não é correta. Há uma diferença considerável entre fita feita por um baiano e o filme de paulista rodado na Bahia. A diferenciação cultural é uma realidade e nós não podemos sufocá-la. (GOMES, apud TAVARES, 1978).

A percepção de que existem diferentes olhares para a realidade e que eles estão condicionados pelo lugar social de onde o realizador se coloca perpassa a fala de Paulo Emílio Sales Gomes. Para que se possa conceber um cinema de diálogo abrangente é necessária uma produção variada tanto em temas quanto em pólos cinematográficos. Portanto, a Jornada tenta alcançar a “realidade brasileira” através do estímulo a uma cinematografia que valorize as produções regionais, propondo por isso, em 1974, a descentralização da produção do eixo Rio – S. Paulo, criando nichos de produção regional que fossem intercambiáveis, através do movimento cineclubista, que teve sua reativação nas reuniões que faziam parte da programação da Jornada.

Nós ficamos responsáveis, era o ponto de ligação do movimento cineclubista aqui era o Setor de Cinema e o Clube de Cinema da Bahia, alimentado assim, quase anualmente, por muitos filmes que vinham praqui, principalmente curta-metragem, pra ser exibido na Jornada e no Clube de Cinema da Bahia, que é uma coisa que as pessoas nem falam, mas que foi muito importante mesmo, foi vital para o movimento, principalmente depois que teve o problema do PRODASEC, que foi um projeto que impulsionou mesmo o movimento.(Entrevista de LUÍS ORLANDO em 27/04/2005).

Ou seja, a partir dos contatos estabelecidos na Jornada, realizadores conseguiam criar redes de distribuição alternativas às da Embrafilme e que se constituíam através das Federações Regionais de Cineclubes, que se reuniam na Federação Nacional de Cineclubes. Em Salvador, Luís Orlando afirma que a Jornada foi essencial para a manutenção do movimento cineclubista, e

que a relação era tão próxima que os cineclubistas participaram algumas vezes do júri popular da jornada. Com isso o cineclubismo e a jornada “deu mais essa oportunidade também (...), das pessoas entrarem no universo que não é o deles. Não era deles em termo de conhecimento”.(Entrevista de LUÍS ORLANDO, em 27/04/2006). Essas pessoas presentes na fala de Orlando são aquelas que normalmente não tinham contato com a linguagem cinematográfica, distanciada por fatores econômicos e também pela censura. Percebemos uma segmentação social que se evidencia quando se fala do público dos cineclubes periféricos e o do público da Jornada.

(...) uma parte do pessoal de esquerda, intelectualizado, era todo mundo e boa parte do pessoal do movimento estudantil que transava mais cultura.(...) boa parte dessa turma que faz cinema em Salvador já profissionalmente. Eles começaram lá na Jornada, com super-8 e movimento cineclubista (...) E o pessoal, os estudantes iam com frequência, aqueles ativistas daquele meio fora do circuito oficial de televisão e tinha uma boa parte do interior também, ia muito, muito mesmo. Era um negócio muito legal, vibrante, tinham debates. (Entrevista de LUÍS ORLANDO em 27/04/2006).

A radiografia que o depoente faz do público da jornada é importante para compreendermos a dimensão que ela adquiriu numa cidade como Salvador e num contexto tão específico quanto a ditadura militar. Orlando sustenta a nossa percepção de que grande parte do público participante era oriundo das camadas médias baianas, visto que eram estudantes, especialmente universitários, integrantes ou simpatizantes da esquerda, artistas, entre outros. Ao nos aproximar de um provável perfil do público, conseguimos compreender melhor o teor das discussões, e o tipo de filme exibido e, sobretudo, os locais em que as atividades aconteciam. Isto nos leva a tentar construir um mapa da Jornada na cidade de Salvador, pois as atividades aconteciam no ICBA, mas também na Reitoria da UFBA, no antigo Cine Rio Vermelho, no Hotel da Bahia, por exemplo. Só pelos nomes, percebemos que são locais freqüentados por determinadas camadas sociais, nos quais dificilmente encontraríamos pessoas de camadas sociais “desprestigiadas”. Acreditamos que este mapa pode nos ajudar a compreender a percepção que essas pessoas tinham da sociedade soteropolitana e assim entender melhor como a jornada se integrava à cidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No esforço de compreender a Jornada como um espaço de diálogo entre os realizadores e o público, ousamos dizer que era um respiradouro de liberdade num ambiente de repressão. Aqui tentamos perceber de modo ainda inicial, disputa por um conceito de Brasil, através do embate com a censura. Confronto que se dava geralmente através de estratégias tais como omitir dados nas sinopses dos filmes que seriam analisadas pelos órgãos da Censura, lançar documentos de protesto, exibir filmes de conteúdo considerado subversivo.

Além disso, iniciamos o mapeamento do perfil do público participante das Jornadas e como isto tem ligações com sua conformação e ligação com o movimento cineclubista. Através destes pontos tentaremos relacionar as Jornadas com o cotidiano sócio-cultural soteropolitano da década de 1970.

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean- Claude. **O que é cinema?** 11º ed. Brasiliense: São Paulo, 1991.

BORGES, Nilton. A Doutrina de Segurança Nacional e os Governos Militares. In: **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins de século XX.** (orgs) Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Alves Delgado. RJ: Civilização Brasileira, 2003. pp. 13-42.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira.** São Paulo: Ed. Ática, 1984.

NIETHAMMER, Lutz. **Conjunturas de Identidade Coletiva.** Projeto História, n. 15 SP, abr/1997.

SETARO, André. Bahia Cinema 65-71 - Nascimento do Surto Contracultural. In: **100 anos de Cinema na Bahia.** Revista da Bahia. V. 32 n °25. Salvador: Egba, 1997.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: De Castelo a Tancredo.** 5° reimpr. RJ: Paz e Terra, 1988.

TAVARES, Bráulio. **O Curta Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador.** Salvador: Gráfica Econômico, 1978.