

**O SUPEROUTRO TALENTO DEMAIS? TRAJETÓRIAS E INQUIETAÇÕES
DE UM CINEASTA BAIANO.**

Izabel de Fátima Cruz Melo¹

Francisco Aristides de Oliveira Santos Filho²

RESUMO:

O artigo busca fazer um estudo da obra do cineasta baiano Edgard Navarro: o vídeo *Talento Demais* (1995), analisando os aspectos que compõem seu posicionamento político diante da realidade audiovisual baiana nos anos 90, a fim de refletir os rumos que ele define ao “ressuscitar” personagens clássicos do cinema dentro dessa ambiência cultural que se configura, dando a eles uma nova condição representativa, marcada pela constatação do momento de declínio das produções brasileiras, bem como seus investimentos. O vídeo aparece como oportunidade fundamental para compreender o momento histórico no qual o cineasta lança-se na reinvenção dos limites impostos na condição de sua época, criando as bases para a reflexão crítico-criativa da situação que se encontra o cinema em Salvador na década de 90.

Palavras-chave: Edgard Navarro; Retomada; Cinema.

A História do Cinema na Bahia, assim como a história do cinema brasileiro, é marcado por ciclos compostos de uma variedade produtiva marcante, que infelizmente não tem o destaque merecido no âmbito cinematográfico nacional. Nessa complexa teia de estilos, formas e tendências político-estéticas audiovisuais, destacamos Edgard Navarro como um dos nomes mais polêmicos e influentes nesse processo criativo em andamento.

Cineasta forjado na vertente experimental do *boom* superoitista baiano, que iniciou suas atividades enquanto realizador no ano de 1976, com *Alice no país das mil*

¹ Mestre em História Social do Brasil pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Pesquisadora da Filmografia Baiana, Profa da Faculdade Vasco da Gama. Email: izabelc.melo@gmail.com

² Mestrando em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) sob orientação do Prof. Dr. Paulo Ângelo Meneses Souza (bolsista CAPES), videomarker e integrante do Coletivo Diagonal. Email: aristidesvideo@yahoo.com.br



novilhas, seguido do *Rei do Cagaço*, em 1977 e *Exposed*, em 1978, completando a sua denominada “trilogia freudiana”. Navarro se configura dentro da movimentação cultural proporcionada pela democratização criativa promovida pela bitola super-8, que abriu espaço para amadurecer sua obra e dar fôlego a novos trabalhos até hoje realizados em outros suportes.

Através de filmes provocativos, tanto nas temáticas escolhidas quanto no tratamento dado à linguagem, além das aparições públicas igualmente polêmicas, Navarro construiu a fama de *enfant terrible* do cinema baiano dos fins dos anos 1970. Ao falar das influências decisivas para a sua aproximação da prática cinematográfica, aparecem como fundamentais na sua formação artística, Buñel e as *Experiências*, em super-8 de Fernando Belens³.

O presente trabalho explora a experiência do cineasta na década de 90, a partir do vídeo *Talento Demais*,⁴ momento de singular importância no sentido de compreender a situação do cinema em Salvador nos anos 90 e principalmente, visualizar o posicionamento desse artista perante o horizonte cultural em sua época, marcado pelo discurso do “Cinema da Retomada”.

O ano de elaboração do vídeo se configura numa fase crítica, no qual o cinema no Brasil:

(...) sofreu um abalo com o fim da Embrafilme, em 1990 (...). Até esse período a produção cinematográfica brasileira estava totalmente ancorada nesse modelo de produção estatal, que garantia o financiamento e a distribuição dos filmes. Houve também a extinção da cota de tela, que obrigava um número mínimo de exibições dos filmes nacionais. Essas mudanças ocorreram sem que nenhuma outra medida fosse adotada a fim de preservar os investimentos no cinema nacional. Somente em 1993, após uma série de negociações entre Estado e cineastas é que foi promulgada a lei 8.685, a chamada Lei do Audiovisual, que promove a “retomada” dos investimentos no cinema brasileiro. Cinema da Retomada é como ficou conhecida essa produção realizada a partir de 1995, no decorrer do governo Fernando Henrique Cardoso, com os recursos decorrentes da nova legislação.⁵

Sempre bem-humorado, mas nunca distante do senso crítico - traço valioso na composição deste documentário, que nos leva a analisar como o cineasta *usa* a ficção na narrativa fílmica proposta, utilizando o recurso paródico para dar voz a personagens

³ SANTOS FILHO, Francisco Aristides de O. Santos. CRUZ MELO, Izabel de Fátima. **Em busca do Superoutro: Impressões de um cinema suicida**. IN: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org). História, Cinema e Outras Imagens Juvenis. Teresina. EDUFPI, 2009.

⁴ NAVARRO, Edgard. **Talento Demais**. Direção de Edgard Navarro. Salvador- Bahia, 1995. Betcam; cor; sonoro; documentário; 70'; longa-metragem.

⁵ CATELLI, Rosana Elisa. CARDOSO, Shirley Pereira. **O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade**. s/a. Impresso.

“mortos”, que “ressurgem” de um passado intencionalmente evocado em sua auto-reflexividade crítica para questionar os rumos artísticos do cinema em pleno processo de “Retomada” das produções nacionais.

Nesse sentido, buscamos destacar em *Talento Demais* a reaparição de *Superoutro*,⁶ personagem do filme de mesmo nome rodado em 1989, dirigido por Navarro, e seu encontro com *Lula*, ressurgido das cinzas do Cinema Marginal (*Meteorango Kid, o Herói Intergalático*, 1969) da década de 60 em Salvador. Qual a importância da revisão crítica do cinema baiano contido no vídeo em questão?

A música que inicia o filme *Meteorango Kid, o Herói Intergalático* é o tema de abertura do documentário, que se apresenta com tela em fundo negro e caracteres destacando: “Este vídeo foi vencedor do concurso público de Projetos Videográficos 94, promovido e patrocinado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, através da Diretoria de Imagem e Som / Sub-Gerência de Produção”.

A partir deste fragmento é possível perceber a condição que o cinema baiano está referente ao financiamento de produções audiovisuais, no qual uma tímida participação das políticas públicas culturais de incentivo ao cinema local se faz durante tal década, aspecto que será central no vídeo em questão.

Esse breve trecho do vídeo nos possibilita refletir sobre a situação histórica do cinema brasileiro no início dos anos 90, momento que para Lúcia Nagib:

(...) estão certamente entre os piores do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro⁷.

A década de 90 marca o momento em que o cinema no Brasil passava por mais um ciclo, caracterizada como um “re-surgimento” das produções de filmes após uma curta fase de carência de financiamento.

Para muitos,

(...) o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro (...). Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*. A Lei 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual,

⁶ NAVARRO, Edgard. **Superoutro**. Lumbra Cinematográfica. Direção de Edgard Navarro. Salvador-Bahia, 1989. 35 mm, cor; sonoro; 45', curta-metragem.

⁷ NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 13.

promulgada em 1993, aperfeiçoando as leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno⁸.

Mas será que na Bahia esse *boom* foi possível? A negação ao período exposto é humoristicamente negada em *Talento Demais*, que pelo próprio título é possível verificar a realidade cinematográfica baiana na década de 90: lentidão das produções, bem como sua carência de financiamento, conjuntura geradora da “não-retomada⁹” do cinema baiano.

Para Patrick Brock, a produção audiovisual baiana viveu um ciclo relevante:

(...) entre os anos de 1958 e 1962, onde floresceu a atividade cinematográfica. No entanto, foi fruto da inventividade de Roberto Pires, da capacidade Glauber Rocha enquanto agente catalisador, da agitação cultural que vivia a Bahia naqueles anos e dos terrenos e propriedades que Rex Schindler vendeu para bancar as produções sem nunca ter retorno financeiro. Com o fracasso financeiro dos filmes e a ida de Glauber e Roberto Pires para o Rio o “Ciclo” baiano acabou. (...) Depois da esparsa produção nos anos 70 e 80, o cinema baiano só voltou ao cartaz, com 3 Histórias da Bahia, na década de 90.¹⁰

O que Brock evidencia nos aproxima da problematização que Jean Claude Bernardet propõe ao discutir a construção de periodizações gerais, que subsumem os ritmos e experiências próprias da atividade cinematográfica.¹¹ Ou seja, nos parece que a “Retomada” não é um conceito que sirva de modo direto para compreender a trajetória do cinema baiano, por dois motivos (cuja ordem de apresentação não implica em hierarquização): primeiro, ao se falar em “Retomada”, há uma concentração no cinema de longa-metragem, que tende a desprezar o curta-metragem, que manteve uma produção regular e muito premiada em diversos Estados, durante a “parada” da produção¹². E segundo, no caso baiano, o cinema de curta metragem foi historicamente a maior fatia da produção.

Nesse sentido, o vídeo constitui para os pesquisadores oportunidade fundamental para compreensão desse período de produção cinematográfica na Bahia, centrada no posicionamento crítico de Edgard Navarro, materializado nesta “resenha histórica do cinema baiano”, que polemiza o debate entre os cineastas conscientes da crise, na busca

⁸ IDEM.

⁹ Termo extraído de Patrick Brock.

¹⁰ BROCK, Patrick. **A não-retomada do cinema baiano**. OVER MUNDO. Salvador – BA, 2006. Sobre o Ciclo Baiano de Cinema, ver CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador, Edufba, 2003.

¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro; metodologia e pedagogia**. 3º ed. SP: AnnaBlume. 2004.

¹² SILVA, Denise Tavares da. **Vida longa ao curta**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas. São Paulo, 1999.

de um horizonte cultural mais promissor para o cinema, longe de um discurso que enfatiza a retomada e do financiamento cinematográfico das produções no eixo sul.

O jovem *Lula*, personagem de *Meteorango Kid...* é citado na cena em p&b, em que está crucificado numa praia em 1969,¹³ olhando para o horizonte sem direção definida, representando um passado de contestação e rebeldia à sociedade conservadora da década de 60, momento em que o fervilhar criativo dos artistas ganha impulso, motivando Navarro a reviver essa época como referência a um lugar de memória que o liga ao passado promissor do cinema baiano e de sua história pessoal.

A evocação saudosista é abruptamente rompida quando uma transição de imagem muda o rosto daquele passado, substituindo por um presente desmistificado (25 anos depois),¹⁴ apresentando novamente *Lula*, agora mais velho, gordo, numa cruz desproporcional ao seu tamanho, imitando os mesmos movimentos da cena anterior, agora sob direção de Edgard, que se apropria da história a fim de dar outro sentido ao destino daquele personagem ressuscitado, para que sua consciência se torne o eixo condutor da narrativa videográfica que inicia.

Corte. Movido pela música da banda de *rock Mutantes*, que comenta a cena, uma série de imagens de arquivo destacam brevemente a cultura cinematográfica baiana, com fotografias antigas de cineastas, *sets* de gravação e cartazes de filmes. A saída da música, em *fade out*, junto com as imagens, abre novamente espaço para uma imagem em *close* de *Lula* jovem, retomando a citação à *Meteorango Kid...*, repetindo a seqüência anterior.

No momento de transição para *Lula* “atual” (1994/95), a voz *off* de Jorge Cunha interage com a cena:

O tempo passou , e o nosso *Meteorango Kid* continua preso à cruz do suplício, submetido aos caprichos de algum Deus atroz. Esta imagem (...) parece sintetizar com cruel fidelidade a situação de nossos cineastas nas últimas décadas. Ainda podemos vê-los por aí (...) nutridos de sonhos, fiéis aos seus ideais estéticos, dedicados a uma atividade de resistência (...) sendo assim, como dinossauros em extinção (...).¹⁵

Corte - transição. No decorrer da fala do narrador, podemos observar os cineastas baianos na seqüência, onde são comparados à imagem de um dinossauro, espécie que entrou em extinção, assim como esses artistas podem também desaparecer

¹³ Preto e Branco.

¹⁴ Gravação realizada entre dezembro de 1994 a julho de 1995.

¹⁵ NAVARRO, Edgard. **Talento Demais**. Direção de Edgard Navarro. Salvador- Bahia,1995. Betcam; cor;sonoro;documentário; 70'; longa-metragem.

da história da cultura audiovisual baiana. Expressões como “aTRAÍDOS”, “seGUInDO”, também fazem parte da narrativa, chamando atenção para pontos preñhes de ambigüidades na trajetória do cinema baiano, e registrados pelo discurso elaborado por Navarro para dar conta dessa história. Ou seja, ao mesmo tempo em que os cineastas são *atraídos* pelo canto da sereia do cinema, eles são também *traídos*, pelas dificuldades de produzir na Bahia, devido à falta de políticas públicas que contemplem, naquele momento, a produção baiana do período. Da mesma forma, enquanto eles insistem *seguindo* na produção, Navarro destaca a importância de *Guido* Araújo e as Jornadas de Cinema da Bahia, como lugar essencial para o fortalecimento do cinema, desde os anos 1970.¹⁶

A voz *off* continua:

Mas contra os prognósticos mais pessimistas, eles têm prosseguido insensatamente atraídos pelo canto da sereia do cinema, porque o cinema baiano tem uma vocação irresistível para o mar e sua padroeira é uma sereia, que se chama Yemanjá e mora em todos os mares (...).¹⁷

Corte. A ligação com a água, com Yemanjá, ou a Sereia Mãe d’Água, começa, segundo a narrativa de Navarro, com Diomedes Gramacho lançando ao mar os seus filmes (o tesouro ao qual o narrador se refere), por medo que as películas entrassem em combustão espontânea, conforme relatam tanto o filme quanto Walter da Silveira, na *História do Cinema vista da Província*.¹⁸ Entretanto, Yemanjá continua a frequentar a história do cinema baiano, como nome da primeira produtora montada por Glauber Rocha, José Telles de Magalhães, Luis Paulino, entre outros, em 1962;¹⁹ como vizinha dos superoitistas aquartelados no Morro da Sereia, durante os anos 1970; além de ser uma referência constante, junto com seus domínios em muitos filmes realizados na Bahia.

Assim, a natureza se faz presente numa conotação mística ao evocar o poder de Yemanjá, que reina sob as águas e convive no imaginário dos artistas, representando a transcendência cinematográfica, bem como a potencialização máxima da água como elemento de purificação do ambiente contaminado pelo mal-estar cultural sentido

¹⁶ Para ver mais sobre as Jornadas de Cinema da Bahia, ver: MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema é mais do que filme: uma História do Cinema Baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2009.

¹⁷ BROCK, op. cit.

¹⁸ SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

¹⁹ RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ed SENAC, 2000. p 463.

naquele instante, não somente pelo diretor, mas por toda classe artística que compartilha dos mesmos anseios e indefinições no cenário exposto.²⁰ A água como limpeza existencial, momento de reflexão para que o artista encare o desafio de uma realidade nada receptiva. Essa relação natureza-cultura se fortalece, no sentido de que “aquele precioso acervo [películas lançadas ao mar] do qual se apossou [Mãe-d’água] é devolvido anos mais tarde em forma de inspiração”.²¹

Em tom documental-memorialista, o vídeo faz um levantamento histórico do cinema baiano através de depoimentos colhidos de cineastas de diferentes épocas e estilos, lembrando dos que já faleceram, reconhecendo sua contribuição na construção dessa história, que deve ser lembrada pelos mais jovens ao iniciar seus passos na linguagem audiovisual.

Corte. *Meteorango* interrompe o vídeo aos gritos: “Vamos logo com essa merda né?! Porra, não agüento mais ficar nessa cruz... vamos logo com essa merda!” Aqui seria o momento inicial onde o fluxo de consciência fílmica que atravessa a personagem se instabiliza, dando sinais de negação à história que encontra-se a sua disposição, nos passando a sensação de que para *Lula*, nada disso faz sentido, alimentando um mal-estar frente ao passado e presente, este sem expectativas positivas para o futuro do cinema na Bahia.

O documentário prossegue, citando a importância do movimento *Cinema Novo* para a revolução da linguagem, que centrada na figura de Glauber Rocha, teve a Bahia como ponto central de irradiação para o resto do país, também atribui ao filme *Redenção* seu valor histórico no pioneirismo na produção de longa-metragem no Estado.

Corte – Transição. As armadilhas aparecem à *Lula* como uma tortura interminável. Armadilhas que o ferem em golpes de memória parcialmente não vivenciadas. Personagens que ressurgem de um passado sentido por outros cineastas, no qual Edgard Navarro audaciosamente se apropria do universo que não é particularmente seu, reinventando parodicamente o sentido da ressurreição de corpos antes esquecidos na memória do cinema brasileiro.

É assim com *Aruã*, personagem do filme *Barravento* (1961/62), dirigido por Glauber Rocha, vem surgir em sua fantasmagoria a *Lula*, - assombrado com tal imagem - que passa calmamente e fixa o olhar no *cristo* baiano. *Aruã* lança um sorriso que, no

²⁰ SILVA, Jaison Castro. **URBES NEGRA: Melancolia e Representação urbana em Noite vazia (1964)**, de Walter Hugo Khouri. Teresina. Dissertação de mestrado. UFPI. 2007.

²¹ NAGIB, op. cit.

exato momento da evocação de uma lembrança da geração não-presenciada por *Lula*, desaparece no vazio. Um encontro de gerações não consumado, fracassado pela distância e imobilidade existente na política de incentivo cultural da geração cinematográfica contemporânea na Bahia, que necessita urgentemente revisar sua própria história para construir bases concretas de formação identitária, a fim de encontrar as possibilidades de mudança no difícil momento de produção cinematográfica.

Outra alucinação de *Lula* é do homem morto em *Tocaia no Asfalto* (1962) no cemitério, pelo pistoleiro obcecado em cumprir sua missão. O corpo ganha vida, levanta-se e segue em direção à cruz onde *Lula* assiste como refém, a todo trajeto histórico construído por Navarro, mas o que torna esse encontro inesperado e cômico é saber que esse mesmo homem é o velho produtor de filmes pornográficos em *Meteorango Kid...*, que convida *Lula* a fazer *Tarzan e as bananas de ouro*. Ele pára, reconhece o lugar onde está situado, vê ao longe *Lula* na cruz e se aproxima decidido a dizer apenas uma frase: “Eu não lhe disse... Para ganhar dinheiro com cinema, só botando meu filho, muita porrada, muito peito e muita bunda!” Olha para os lados, não consegue ver futuro na sua aparição e segue com *ar* reprovativo pelo vazio a dentro, desaparecendo da mesma forma que *Aruã*.

A linguagem paródica no documentário representa “uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico,²² onde Navarro utiliza outras obras para dialogar com o texto videográfico em andamento, produzindo intertextualidade com a tradição cinematográfica baiana, num posicionamento de dessacralização das imagens antes imobilizadas pelo tempo, mostrando os personagens revividos:

(...) como uma imitação caracterizada por uma inversão irônica [sic], nem sempre as custas do texto [filme] parodiado. (...) A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança. (...) Não se trata de uma questão de imitação nostálgica, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.²³

Podemos considerar em Navarro uma possível atitude conservadora na elaboração do vídeo, não no sentido reacionário-ortodoxo-nostálgico, mas como um artista consciente de que o declínio das produções cinematográficas e o possível esfacelamento do movimento cultural na Bahia podem resultar no esquecimento da

²² HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia: Ensino das formas de arte do século XX**. Edições 70, 1985. Lisboa. Portugal.

²³ Idem

história de seus pares, recorrendo à evocação do passado (com o bom humor de reinventar personagens “ícones” do cinema nacional ao seu modo, dando vida e a chance de sentir os *ares* da contemporaneidade).

Edgard dar visibilidade a memória de um grupo que não encontra espaço para expressão artística, vivenciando os estilhaços da redemocratização cultural do país dez anos depois do fim do golpe de 1964, sufocada pelo mau gerenciamento das instituições públicas, que impedem o florescimento cinematográfico corroídos pela fase pós-Collor. É presente a necessidade de incorporar no vídeo a tradição, pois a memória é a “única garantia contra a morte, contra a finitude.”²⁴

Corte. A linearidade da narrativa foca para a década de 60, momento em que Glauber Rocha se desloca para o Sul por causa dos meios de produção mais viáveis (entre outros fatores), destacando-se como um dos principais representantes do cinema no Brasil naquele momento, pela direção dos filmes *Terra em Transe* (1967) e *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), filme que ganha em Cannes o prêmio de melhor direção.

Apesar do destaque de um cineasta baiano fora do país, a Bahia começa a viver um momento de abstinência na produção, que se torna deficitária, com poucos filmes realizados e sem muita repercussão fora daquele espaço.

Para José Umberto Dias: “Até a década de 50, por aí... década de 60 e início de 70 também, se poderia fazer cinema com recursos próprios, eu mesmo cheguei a fazer um longa-metragem com esforço pessoal.”²⁵

Isso significa dizer que se vivia uma:

(...) atividade cinematográfica artesanal, a qual se exerce em diferentes lugares (...) com o objetivo de apropriá-la, se dá através do uso de procedimentos táticos (...) [que] lutando ao mesmo tempo contra a precariedade técnica de seus equipamentos e a conjuntura política brasileira da época, [os filmes] empreenderam lances astuciosos de reorganização espacial a partir de uma elaboração própria dos seus quadros de referência. E esses movimentos táticos dariam a ver um momento de fundação de um novo discurso, de uma nova forma de nomear a realidade. (...) A trajetória desses cineastas contraventores é uma marca da dinâmica da história contemporânea brasileira, em que várias foram as linguagens experimentais utilizadas por segmentos da juventude com vistas a obterem uma nova forma de se dizerem e de se inscreverem no debate político-cultural de sua época.²⁶

²⁴ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. Apud LIMA BRITO, Antônio de Pádua de. *Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: Cultura Brasileira no Regime Militar, 1969-1981*. Março de 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Campinas, 2005. p. 25.

²⁵ BROCK, op. cit.

²⁶ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Táticas caminhanter: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade**. In: Revista Brasileira de História. Vol. 27, n. 53. São Paulo. Jan/Jun de 2007.

Em relação à citação acima, podemos ver em *Talento Demais* o destaque ao caráter artesanal exercido pelos cineastas, principalmente na fase de produção em super-8, suporte que ganha visibilidade nas décadas de 70-80, momento da “nova geração de cineastas [que] nasceria [com] a revolucionária bitola, que tornou concreta a possibilidade de se realizar cinema com o mínimo de recursos econômicos”.²⁷ Essa fase marca a inserção de Navarro no cenário cultural com sua trilogia citada anteriormente, onde ele aparece com “novos talentos, responsáveis por uma produção que embora deixassem a desejar em apuro técnico, teve o mérito de trazer um sopro revitalizador ao nosso cinema.”²⁸

O narrador *off* detalha sobre a particularidade da bitola, afirmando que: “A tônica de sua estética era o experimentalismo, em que se mesclavam ingredientes de irreverência e humor e sua bandeira: a da criatividade... sem peias de quaisquer naturezas²⁹”, que após o corte dessa seqüência o espectador visualiza trechos de *O Rei do Cagaço*, filme feito em 1977 por Edgard Navarro no auge do superoitismo na Bahia.

Esse trecho se caracteriza na abertura do espaço no qual o cineasta se coloca diante do debate realizado pela sua obra junto com seus companheiros de cinema, onde até então suas imagens e posturas não apareceram com ênfase, momento oportuno para compreender suas visões em torno do cinema na década de 90, bem como os modos em que eles se envolvem na trama histórica sentida no calor da crise cinematográfica.

O enfático depoimento de Araripe Jr. expressa um pouco à ânsia do conjunto maior desses artistas perante sua condição cultural em 1995: “O importante é não deixar de acreditar que o cinema é um projeto a longo prazo... estamos no quinto mundo do terceiro mundo!”³⁰

Após o ocaso do super-8, a década de 80 será marcada pela *Lumbra Cinematográfica*, produtora formada pela união artística responsável por trazer melhorias técnicas e maior reconhecimento das produções realizadas no cinema baiano. Navarro se destaca com *Superoutro* (1989), vencedor de três prêmios do Festival de Gramado.³¹

Em *Superoutro*, podemos perceber que a personagem se mostra o vigia do mundo, ao mesmo tempo em que não aceita o sono dos demais (“Acorda

²⁷ BROCK, op. cit.

²⁸ BROCK, op. cit.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem

³¹ Melhor ator: Bertrand Duarte, Melhor diretor: Edgard Navarro, Melhor Filme.

Humanidade!”), mas seu pedido é abruptamente sufocado pela força policial, que o encaminha para o manicômio e solto logo depois para a cidade, sua moradia consciente.

A estética do filme é marcada pela sujeira e das precárias condições em que vive *Superoutro*, a personagem toma banho no esgoto, defeca em locais públicos, perambula pela cidade interagindo com ela, em verdadeiros *happenings* realizados com câmera oculta, provocando diversas reações nos caminhantes que por ali passam.

Considerados por muitos um *louco*, a personagem quer apenas a libertação de sua própria miséria, no qual o documentário destaca a cena em que *Superoutro* lança palavras ao povo que o assiste chocados, com sua rebeldia em alto e bom som: “Brasileiros e brasileiras, o Brasil espera que cada um cumpra com o seu dever. E o meu dever é voar!” Numa mistura bem humorada de D. Pedro I e *Superman*, *Superoutro* rouba um cavalo de um policial descuidado na rua e vai em direção ao Elevador Lacerda, saltando para o vôo suicida da liberdade. Será que *Superoutro* resistiu a tanta miséria e rejeição, com que rosto ele assume a vida após seu salto revelador?

Algo inesperado acontece... quando todos acreditavam que *Superoutro* tinha ganhado o universo e transcendido sua própria existência transgressora, ele ressurgiu seis anos depois para atormentar *Lula*, ainda preso na cruz. Cavalgando, ele aparece autoparodiado, arrogante e aparentemente bem-sucedido, perturbando a paranóia de *Lula*, açoitando-o com o pessimismo corrosivo de que os sonhos de fazer cinema não existem mais.

Qual é a sua? Ainda tá nessa de fazer cinema? Poxa, vê se aterrissa, *Meteorango*! Você vê o meu caso... Entrei pra TV, tô fazendo publicidade, tô numa boa... tá vendo essa máquina aqui ó, duzentos cavalos, já tive grana pra comprar até uma dessa (...) Mandei fazer uma faixa nova, uma roupa nova...tudo novo rapaz! Num fica nessa onda de diretor bunda mole de cinema não rapaz (...) cinema não dá camisa pra ninguém, vem pra publicidade, seu destino é ser garoto propaganda³².

O impacto desse encontro está diretamente ligado ao reflexo político da época, no qual Navarro sente a necessidade em renascer *Superoutro*, instrumento gerador do riso na maneira como o diretor critica a conjuntura histórica sentida, bem como de “questionar o próprio ato de produção estética” e da situação em que *Superoutro* ridiculariza o mundo da publicidade e o “entreguismo” ao sucesso efêmero do dinheiro e aparição rápida, algo que o cinema militante jamais poderá proporcionar.

Nesse sentido, *Superoutro* seria a condensação irônica de um mal estar coletivo, personagem representante de um contexto marcado pelo sucateamento cultural do

³² NAVARRO, op. cit..

governo brasileiro, recodificado do transgressor ao ridículo, a fim de esclarecer o sentido negativo que os cineastas da época em questão vivenciam, envolvidos por incertezas e descaso do poder público.

José Umberto Dias volta a aparecer no vídeo afirmando que: “O que a gente recebe do Estado é uma espécie de esmola, né? O Estado faz isso pra tirar um pouco até do seu sentimento de culpa³³”. Já Joel de Almeida diz que: “para nós cineastas, estamos cumprindo nosso papel, que é resistindo a toda essa estupidez que vem ocorrendo em relação aos cineastas baianos³⁴”.

Apesar dessa atmosfera obscurecida pelo pessimismo resultante de experiências infrutíferas, o reinado de *Superoutro* é questionado por Roberto Duarte, ao levantar-se no vídeo enfatizando que:

Cinema é uma coisa que não pode viver de cultura oficial, não pode viver de apoio de entidade, não pode viver de um projeto governamental nem projeto de partido político, o cinema tem que viver (...) do empuxo criador das pessoas, (...) do talento poético mesmo, da vontade de reorganizar o mundo a partir de uma fantasia louca, de uma fantasia poderosa, com um único objetivo que é melhorar o homem³⁵.

As alucinações de *Lula* são intensificadas, onde a aparição das mesmas imagens se condensam numa textura psicodélica de perseguição. Navarro se apropria dos sons da cidade contidos em *Meteorango Kid...*, no momento exato que Lula também vive uma paranóia de estar sendo seguido no início do filme, numa mistura de lembranças da juventude com a dor atual. Nada que sua consciência capturou durante todo o vídeo teve efeito tão devastador como as palavras de *Superoutro*, o que mobiliza a decisão de se soltar da cruz em que estava preso indo de encontro à Navarro.

Pra mim chega! (...) Vocês são um bando de bunda mole! Esse negócio de fazer cinema na Bahia é punheta! Você quer saber de uma coisa?! Eu vou entrar pra televisão que é melhor pro meu pulmão! (...) Já tem 25 anos que eu to “chimbando” aí nessa cruz e essa merda desse cinema baiano não vai pra lugar nenhum! E você *Superoutro*, vai bundar! Você nunca vai desbancar o herói intergalático! Maluco cagão!³⁶

Depois da saída abrupta de *Lula* da locação em que se fazia o documentário, os equipamentos são retirados da cena.³⁷ Navarro assiste impotente a suposta

³³ NAVARRO, op. cit.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ O aspecto ficcionalizante na obra de Navarro torna o vídeo atraente, numa mescla de sensações conectadas entre conhecimento, riso, constatação, revolta e tristeza.

inconclusividade da experiência afirmando: “O *Lula-Meteorango* tem razão, fazer cinema na Bahia não vai levar a gente para lugar nenhum...”³⁸

Corte. Uma rápida tomada da imagem do mar aparece em seguida,³⁹ levando as palavras impulsivas de Navarro para longe, pois no vídeo, a presença da Sereia Mãe d’água se faz em toda a composição videográfica, buscando purificar os anseios de cada cineasta, que resiste aos tempos de crise cultural nos anos 90, unindo inventividade e esperança nos tempos que virão, soterrando a carga negativa de *Superoutro* e dando o devido tempo para *Lula* repensar sua postura existencial.

E o vídeo encerra com todos os cineastas participantes do documentário unidos, para tentar encontrar:

(...) uma nova redenção, o coração cheio de esperanças e na cabeça muitas loucas e boas idéias, e sobretudo, muitos planos, aliás, planos, é o que não faltam, são planos gerais, planos de conjunto, planos americanos, planos médios, planos de cobertura e de detalhe, os planos são muito bons.⁴⁰

O vídeo termina com Navarro assumindo a cruz de Lula, paralelo a uma citação que o cineasta faz a Pasolini: “Se a gente tem sonhos tão belos, porque precisa fazer filmes para contá-los?” A obra termina com uma atmosfera de positividade e esperança diante do cinema baiano da década de 90, num ambiente festivo, de celebração, citando a busca incessante do sertanejo pelo mar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.⁴¹

O investimento na crença ativa de tempos melhores não será deglutido pelo pessimismo contido em *Superoutro* e nem na desistência da luta cultural por Lula, pois a ligação do cinema com a natureza e seu poder místico resulta na transformação contínua da linguagem. A água abençoada de Yemanjá é o segredo para a renovação, pois lá “as películas não deterioram, nem tão pouco as fitas de vídeo, por que são feitas com a mesma substância dos sonhos, a partir dos quais foram criados”.⁴²

³⁸ NAVARRO, op. cit.

³⁹ A água é o elemento vital da natureza que transforma o homem e faz com que sua convivência com o a dor ganhe uma postura menos mortal.

⁴⁰ NAVARRO, op. cit.

⁴¹ Entendemos que é importante ressaltar que a locação onde os cineastas se encontram e grande parte deles é entrevistada, é o Instituto Goethe, também conhecido como ICBA, espaço que durante os anos 1970 abrigou diversas iniciativas artístico-culturais em Salvador, sobretudo, as cinematográficas. Lá ocorreram e ainda ocorrem as Jornadas, bem como também já abrigou o Clube de Cinema da Bahia, além de diversos cursos, mostras e exposições relativas ao campo cinematográfico.

⁴² NAVARRO, op. cit.

Referências bibliográficas:

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro; metodologia e pedagogia*. 3º ed. SP: AnnaBlume. 2004.

BROCK, Patrick. *A não-retomada do cinema baiano. OVER MUNDO*. Salvador – BA, 2006. Sobre o Ciclo Baiano de Cinema, ver CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador, Edufba, 2003.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 27, n. 53. São Paulo. Jan/Jun de 2007.

CATELLI, Rosana Elisa. CARDOSO, Shirley Pereira. *O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade*. s/a. Impresso.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensino das formas de arte do século XX*. Edições 70, 1985. Lisboa. Portugal.

LIMA BRITO, Antônio de Pádua de. *Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: Cultura Brasileira no Regime Militar, 1969-1981*. Março de 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Campinas, 2005.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme: uma História do Cinema Baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2009.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed SENAC, 2000.

SANTOS FILHO. Francisco Aristides de O. Santos. CRUZ MELO, Izabel de Fátima. *Em busca do Superoutro: Impressões de um cinema suicida*. IN: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org). *História, Cinema e Outras Imagens Juvenis*. Teresina. EDUFPI, 2009.

SILVA, Denise Tavares da. *Vida longa ao curta*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas. São Paulo, 1999.

SILVA, Jaison Castro. *URBES NEGRA: Melancolia e Representação urbana em Noite vazia (1964)*, de Walter Hugo Khouri. Teresina. Dissertação de mestrado. UFPI. 2007.

SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.