

Cinema *baianamericano*: domínio da narrativa clássica em *Redenção*

Bahia-American Cinema: Mastery of Classical Narrative in Redenção

Cine bahianoamericano: dominio de la narrativa clásica em Redenção

Ana Luisa de Castro Coimbra

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

E-mail: luisacoimbra@ufrb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4372-0852>

RESUMO:

A influência dos filmes estadunidense é perceptível nas diversas produções do cinema mundial, quer seja nas tentativas de narrar uma história a partir de uma linguagem cinematográfica dita clássica ou ainda nos enredos transgressores pautados, quase sempre, na desconstrução de tais parâmetros narrativos já estabelecidos. O objetivo deste trabalho é analisar *Redenção* (1959), crucial filme de ficção produzido na Bahia, ressaltando as características técnicas empregadas em sua criação e também evidenciar como a sua construção teve como base primordial o fascínio que o cinema feito nos Estados Unidos provocava em Roberto Pires – cineasta responsável pela obra em questão – que viu na narrativa clássica a forma mais adequada de transpor para imagem e som uma fábula policial.

Palavras-chave: *Cinema. Narrativa clássica. Roberto Pires.*

ABSTRACT:

The influence of American films is perceptible in the various productions of world cinema, whether in attempts to narrate a story from a so-called classic cinematographic language or in transgressive plots based, almost always, on the deconstruction of such narrative parameters already established. The objective of this work is to analyze *Redenção* (1959), a crucial fiction film produced in Bahia, highlighting the technical characteristics used in its creation and also showing how its construction was based on the fascination that cinema made in the United States provoked in Roberto Pires – the filmmaker responsible for the

work in question – who saw in the classic narrative the most appropriate way of transposing a police fable into image and sound.

Keywords: *Cinema. Classic narrative. Roberto Pires.*

RESUMEN:

La influencia del cine estadounidense es perceptible en las diversas producciones del cine mundial, ya sea en intentos de narrar una historia desde un llamado lenguaje cinematográfico clásico o en tramas transgresoras basadas, casi siempre, en la deconstrucción de dichos parámetros narrativos ya establecidos. El objetivo de este trabajo es analizar *Redenção* (1959), una película de ficción crucial producida en Bahia, destacando las características técnicas utilizadas en su creación y también mostrando cómo su construcción se basó en la fascinación que el cine hecho en los Estados Unidos provocó en Roberto. Pires – el cineasta responsable de la obra en cuestión– que vio en la narración clásica la forma más adecuada de transponer en imagen y sonido una fábula policial.

Palabras clave: *Cine. Narrativa clásica Roberto Pires.*

Artigo recebido em: 19/09/2021

Artigo aprovado em: 19/01/2022

Sessenta e um minutos. Tempo relativamente curto quando se pensa em longa-metragem,¹ mas foi o suficiente para demarcar com fochos luminosos o nome da Bahia na produção cinematográfica brasileira de ficção.² Da paixão consolidada pelos filmes hollywoodianos à realização de *Redenção* (1959),³ Roberto Pires não deixou correr grande hiato de tempo. A vontade de se tornar um cineasta transcendia para além das cadeiras dos cinemas populares que frequentava no subúrbio de Salvador, onde o interesse se voltava com mais afincamento para os filmes de espionagem e policiais. Com relação ao seu lugar de espectador, mantinha um hábito curioso: ia para casa no meio da sessão para escrever como a história chegaria ao fim, retornando posteriormente ao cinema no intuito de conferir o que tinha perdido e confrontar com os seus escritos (REZENDE, 2011). Não bastava se entregar à narrativa fílmica, era preciso, de algum modo, se sentir construindo-a.

COIMBRA, Ana Luisa de Castro. Cinema *baianamericano*: domínio da narrativa clássica em *Redenção*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022.

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36138>>

Desde muito jovem, Pires trabalhava na ótica do pai, ambiente que se tornaria palco de suas artesanias e experimentos elaborados para a construção dos filmes. Os primeiros exercícios cinematográficos foram feitos com um deficiente aparelho de 16mm – que ganhou aos onze anos de idade –, possibilitando, assim, a realização de suas primeiras produções de curtas-metragens: *Sonhos* e *Calcanhar de Aquiles*, ambos datados de 1955. Este último título, com enredo policial e fortemente influenciado pelas leituras dos romances da escritora inglesa Agatha Christie, contava a história de uma investigação sobre um assassinato cometido por motivações financeiras.

Para produzir os curtas Roberto Pires, juntamente com Oscar Santana (com quem firma importante parceria), cria um sistema para fixar o som ótico nas bordas da película, já que não se tinha dinheiro para comprar material profissional adequado para produzir filmes inspirados nas películas que assistiam nas salas de cinema de Salvador. A solução encontrada foi construir uma máquina para colocar a base magnética na borda do suporte fílmico, uma operação trabalhosa já que precisavam de um milímetro, apenas, de trilha magnética. Em entrevista,⁴ Oscar Santana detalha o feito ao relatar que conseguiram um modo de “derreter a magnetita e depois colocar um produto que colasse na película. Um negócio de artesão louco. A gente utilizava uma caneta de dentista, botava um compressor que puxava e pintava as bordas do magnético”. A vontade da invenção não finda com a experiência de tornar o filme uma obra sonora e essa disposição será determinante para a produção de seu primeiro longa-metragem.

Três anos é o período de tempo que *Redenção* sai do plano das ideias de Roberto Pires e chega à tela do Cinema Guarani, em Salvador, no dia 6 de março de 1959. A preparação do roteiro começou em 1956 e as filmagens ocorreram nos anos seguintes, quase sempre aos sábados e domingos, já que tanto a equipe técnica como os atores trabalhavam em outras atividades, que não o cinema, durante a semana. A ajuda financeira maior veio do cunhado de Roberto Pires, o ilheense Élio Moreno de Lima – filho de abastada família de produtores de cacau –, que apostou no pioneirismo de sua realização cinematográfica. Em meio a um grupo de jovens amadores interessados em fazer cinema na Bahia, a presença na equipe técnica de *Redenção* do fotógrafo Hélio Silva – que já tinha trabalhado em *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e também em *O grande momento* (1958), de Roberto Santos – despertava atenção dos críticos e inspirava confiança na produção.

Na literatura corrente que trata dos primórdios das atividades cinematográficas na Bahia, o desejo da Nelima Films⁵ em produzir um longa-metragem de ficção não chegou a se concretizar. O filme reconhecido e louvado por importantes críticos, historiadores e cineastas como sendo o marco inaugural desse tipo de produção fílmica na Bahia é o longa-metragem dirigido por Roberto Pires:

Redenção [...] é o único drama de longa-metragem já feito por baianos. Nele, muitos equívocos foram encontrados, mas sua filmagem representa um pioneirismo magnífico. [...] *Redenção* ficará na história do cinema brasileiro como um gesto de audácia provinciana (SILVEIRA, 1978, p. 88).

Embora a importância de *Redenção* seja inquestionável para a história do cinema na Bahia, não só pelo impacto que teve à época para a imprensa e para a cena local, como também por estabelecer o início de um ciclo produtivo cinematográfico fértil no estado, há indícios de que a produção ficcional já tinha alcançado a Bahia. Em um artigo publicado pela revista *Cinearte* (n. 216, de 16 de abril de 1930), encontramos uma significativa informação. Assinado como "Do nosso correspondente na Bahia", o texto narra em detalhes características artísticas, bem como o enredo do filme *Lampião, a Fera do Nordeste*,⁶ uma produção da Nelli Films, datada do mesmo ano da publicação da revista. Há referência sobre os atores, a divulgação, o interesse do público, o local da primeira exibição – foi no Cinema Olympia, na Baixa do Sapateiro, região de comércio de Salvador. Além disso, a publicação revela certa peculiaridade pelo fato de o enredo apresentar o contraste entre os feitos do bando de Lampião e o progresso da Bahia. Para isso, recorre a vistas da capital e de cidades do interior, como Ilhéus, Feira de Santana, Bom Jesus da Lapa e Juazeiro, em um estilo mais documental frente às cenas posadas (COIMBRA, 2019).

Fato é que devido a não preservação de inúmeros filmes produzidos no Brasil considerando, entre outros fatores, a falta de políticas de preservação efetivas e as dificuldades para a conservação de um material instável como as películas, o acesso ao que tinha sido produzido em décadas mais remotas era complexo e por vezes sem durabilidade suficiente para chegar em gerações posteriores, a não ser pelos escritos de jornais e revistas. Partir desse entendimento é fundamental para se compreender a afirmação uníssona e categórica dos escritos historiográficos que tratam, sobretudo, do cinema produzido na Bahia, quando afirmam ser *Redenção* o primeiro longa-metragem de ficção baiano.

COIMBRA, Ana Luisa de Castro. Cinema *baianamericano*: domínio da narrativa clássica em *Redenção*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36138>>

Diferente de outros realizadores contemporâneos que se dedicavam à produção documental, Roberto Pires não teria seu nome reconhecido apenas pelo feito em realizar naqueles anos – e ainda que de modo improvisado – *Redenção*. O título de “inventor do cinema baiano”, como postulou o cineasta Glauber Rocha (2003), fundamenta-se, também, nas experimentações técnicas realizadas em seus curtas-metragens, que têm seu ápice na confecção de uma lente anamórfica, similar à tecnologia do CinemaScope criada pelo estúdio americano 20th Century Fox, em 1953, que proporcionou ao cinema uma maior amplitude da imagem. Segundo Oscar Santana,⁷ a vontade era de não começar por onde os americanos estavam terminando. Juntos, Pires e Santana, se dirigiram ao Cinema Guarani, onde puderam observar de perto a lente e o projetor. A visita ainda lhes rendeu um pedaço do filme *O manto sagrado* (1953), de Henry Koster, que ficou conhecido na história do cinema mundial como o primeiro filme lançado em CinemaScope. A partir da película, e depois de várias tentativas frustradas que perduraram aproximadamente seis meses, conseguiram chegar a um cilindro de 16 centímetros de diâmetro equipado com um par de lentes batizado de IgluScope em homenagem à Iglu Filmes, recente produtora fundada por eles para a filmagem de *Redenção*.

Sobre a IgluScope, o cineasta Orlando Senna, assistente de direção de Roberto Pires na maioria dos seus filmes, relata em seu livro biográfico, *O homem da montanha* (2008), que um ano depois da apresentação de *Redenção* no Rio de Janeiro e São Paulo, apareceu na Bahia dois emissários da Motion Pictures Association em busca de Roberto Pires, pois acharam incrível o desenvolvimento da tecnologia das lentes anamórficas nos confins da América Latina. Na passagem dos americanos por Salvador, examinaram não só a lente IgluScope como também o som magnético desenvolvido de maneira artesanal.

Poucos meses depois as lentes anamórficas foram patenteadas pelas empresas da *Motion Pictures*. Eles patentearam o conceito anamorfótico, qualquer tipo de lente anamórfica. E também mudaram a tecnologia sonora do magnético para óptico. Fizeram uma mudança tecnológica que resultou em muitos gastos para a indústria, mas fecharam de novo a tecnologia, impedindo que ela fosse reinventada ou utilizada em uma garagem do Brasil. Acho que os inventos aplicados em *Redenção* mudaram a indústria do cinema norte-americano. É um fato que nunca me saiu da cabeça, nem da de Roberto. Delírio? Talvez não. Por que aqueles caras foram lá, por que aquela visita, por que aquele interesse e por que acontece pouco tempo depois a mudança tecnológica? (SENNA *apud* LEAL, 2008, p. 106-107).

Nem mesmo os problemas gerados pelo polimento ineficiente da lente, que resultou em imagens embaçadas nas extremidades impossibilitando a exibição do filme em algumas salas mais exigentes do país, parecia abalar o orgulho duplo de estar fazendo o “primeiro” filme de ficção baiano, cuja realização correspondia à técnica mais avançada do cinema mundial. Já na Bahia, o filme foi um sucesso incontestável merecendo uma suntuosa cerimônia para o seu lançamento. Com a presença de autoridades, políticos e a alta sociedade do estado, a única ausência sentida foi a de Roberto Pires, que optou por não participar da grande festa, na qual foi inaugurada uma placa demarcando o início da indústria cinematográfica na Bahia. Uma reportagem do *Jornal A Tarde*, de 11 de março de 1959, ressaltou que depois de quase três anos aguardando o lançamento de *Redenção*, “a população quase quebra o Cinema Guarani. As entradas foram alargadas para tentar conter o empurra-empurra da população. O primeiro longa-metragem bateu o recorde de bilheteria do Cine Guarani em apenas uma semana”.

Importante notar o momento sócio-histórico da Bahia na época em quem o filme foi lançado. O estado, que durante décadas demonstrava relativo atraso desenvolvimentista frente a outras regiões do país, começava a dar sinais de que a modernização, enfim, chegara para se contrapor ao modelo de vida tradicional dos baianos. Dentre tantos aspectos relevantes desse período, é possível notar a cidade de Salvador em pleno processo de expansão urbana, além das ações estimuladas pela Universidade da Bahia que atraiu artistas do Brasil e do mundo nas áreas do Teatro, Dança, Artes Plásticas, Música, Literatura. Outro destaque foi a criação do Clube de Cinema da Bahia (CCB), sob a liderança do historiador, advogado e crítico Walter da Silveira, espaço de fundamental importância “que atualizou cinematograficamente a cidade e permitiu uma rica e internacional cultura de cinema, essencial para o surgimento de uma cinematografia baiana na virada dos anos 50 para os 60” (RUBIM, 2003, p. 97).

Como aponta Setaro (2012), Salvador vivia sob influência do espetáculo norte-americano, que impunha uma linguagem e uma forma de ver o discurso narrativo. Vivia-se, portanto, sem muita possibilidade de contemplação de outras narrativas cinematográficas porque o mercado era dominado pelas companhias estadunidenses. Na programação das inúmeras salas de cinema presentes, sobretudo na capital, não era oferecida outra opção que não o espetáculo narrativo tradicional,

instituído como clássico. Com o surgimento do CCB, Walter da Silveira possibilita o conhecimento dos filmes neorrealistas italianos, do realismo poético francês, de Marcel Carné, do cinema de Jean Renoir, da cinematografia soviética e dos discursos estéticos de Eisenstein.

Em meio a uma geração interessada nessas novas possibilidades estéticas do cinema, Roberto Pires segue na contramão e consolida a sua vontade de fazer filmes como os que eram produzidos nos Estados Unidos. Isso, possivelmente, explica porque não se tornou sócio⁸ do Clube de Cinema da Bahia, só tendo frequentado poucas vezes as sessões. Segundo Oscar Santana,⁹ o que Pires e ele queriam era fazer um cinema permanente e atingir o grande público, mas sem fazer concessões para isso. Viam os filmes de Antonioni passarem e sumirem das salas, e liam que ele tinha dificuldades financeiras toda vez que queria filmar novamente. Assim, desejavam uma produção que não fosse propriamente dentro de uma indústria, mas que, ao menos, se tornasse autossustentável.

Luz, câmera... *Redenção!*

Glauber Rocha, antes de se tornar um cineasta mundialmente conhecido, exerceu o papel de crítico do cinema brasileiro ininterruptamente entre os anos de 1956 a 1963, escrevendo para jornais e revistas da Bahia e do Rio de Janeiro. Quando soube de *Redenção* não deixou que suas impressões ficassem apenas no plano pessoal, utilizando o espaço midiático que tinha para expor suas desconfianças sobre o que se falava de um filme produzido na Bahia. Contudo, não demorou muito para que ele conhecesse Roberto Pires e se rendesse ao processo de filmagem do longa. Glauber, que até então não tinha tido nenhuma experiência prática na produção cinematográfica, acompanhou as gravações de algumas cenas do filme e pôde ver de perto o trabalho da equipe e entender – com mais precisão – os detalhes técnicos. *Redenção* foi a sua grande escola prática, Pires, o seu mestre.

Nos espaços dos jornais, sobretudo da Bahia, Glauber relatava detalhes da gravação e escrevia para entusiasmar o público, mesmo sabendo das limitações técnicas e artísticas do filme.

Eu posso não confiar em *Redenção* como uma obra-prima do cinema. [...] Mas acredito na integridade do filme. Sei que o seu argumento peca, às vezes, mas a sua linguagem de cinema não é primária. Sei que é vivo, movimentado, tem ritmo, tem cara de cinema mesmo. [...] Por isso o público que me prestigia lendo essa coluna, a esse público que confia no que eu digo sobre cinema, a esse público faço meu primeiro pedido. É um favor: prestigiem *Redenção* (ROCHA, 1958).

Redenção se encaixa no gênero *thriller*, que deriva da palavra inglesa *thrill*, que quer dizer “calafrio”. Para os autores Heredero e Santamarina (1996) o termo é empregado, indistintamente, para referir-se:

ao cinema de gângsteres, o cinema *noir*, o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições; em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 23, tradução nossa).

O filme conta a história de um psicopata estrangulador, Homem X (Fred Júnior), que busca abrigo na casa de Newton (Geraldo Del Rey) e Raul (Braga Neto). Em liberdade condicional por um assalto cometido, Raul hesita em aceitar o visitante, mas Newton decide por acolhê-lo. Magnólia (Maria Caldas) é a namorada de Newton que, na ânsia de dar-lhe uma boa notícia, segue à noite em direção a sua casa. Chegando ao local, encontra somente o Homem X e resolve esperar pelo amado. O maníaco ataca Magnólia e tenta o estrangulamento, mas é interrompido pelo tiro certeiro de Raul. Sem saber da verdadeira identidade do visitante, decidem por deixar o corpo na praia, mas não contavam que seriam vistos pelo frentista do posto onde abasteciam a caminhonete e que o defunto carregaria em seu bolso a chave da casa deles. Com o depoimento e as pistas encontradas, a polícia vai ao encontro de Newton e Raul, que acabam confessando o ocorrido, mas logo são absolvidos devido à alta periculosidade do morto. Dessa forma, ao salvar uma jovem ameaçada, Raul encontra a sua redenção e é perdoado do crime que havia cometido anteriormente.

O que se compreende como narrativa cinematográfica clássica tem origem nas primeiras décadas do século XX, sobretudo quando o cinema se consolidava enquanto uma indústria. A linguagem adotada em larga escala nessas produções fílmicas logo se consolidaria como hegemônica. Pautada na linearidade, a narrativa clássica aposta em uma montagem quase imperceptível, transparente, cujo encadeamento dos planos seja capaz de contar uma história com claras evidências de início, meio e fim. Em seus estudos sobre a narrativa do cinema clássico hollywoodiano, Bordwell (2005) aponta como característica que o filme clássico apresente indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Na sua busca, os personagens “entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história

finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos” (BORDWELL, 2005, p. 279). Não por acaso, os manuais de roteiro hollywoodianos há muito apostam em uma fórmula na qual a trama é composta por: um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador. Pode-se dizer que *Redenção* faz uso, exatamente, dessa configuração estrutural para apresentar sua história.

Como numa aparição hitchcockiniana, Roberto Pires é o primeiro personagem que aparece na tela na tarefa de conduzir o carro onde está o Homem X. A influência de Alfred Hitchcock pode ser lembrada, ainda, em algumas decupagens realizadas durante o filme. Em uma delas, um dos personagens principais caminha em direção à câmera até que a imagem fecha totalmente em seu paletó preto, para logo em seguida cortar para o paletó mais claro do amigo que o acompanhava caminhando de costas, demarcando a mudança de eixo, procedimento marcante em diversos filmes do cineasta inglês que se mudou para os Estados Unidos no final da década de 1930.

O veículo conduzido pelo personagem interpretado por Pires apresenta defeito no tanque de gasolina e o maníaco precisa seguir a pé em busca de um destino para passar a noite. O aspecto sombrio do personagem começa a ser percebido desde a sua vestimenta, já que traja um sobretudo e chapéu preto de aba longa, similar ao do personagem vivido pelo ator americano Fred MacMurray, em *Pacto de sangue* (1944), de Billy Wilder, um dos filmes *noir* preferidos de Roberto Pires (REZENDE, 2011). Desde a primeira cena, Pires já demonstra o domínio da linguagem cinematográfica e o primeiro plano na mala carregada pelo Homem X não será apenas para demarcar um corte de cena. Em seu conjunto, diz Bordwell (2005), a narração clássica trata a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão de informações sobre a história. Na medida em que os personagens interagem, segue apontando o autor, a cena é dividida em imagens mais “próximas de ação e reação, enquanto o cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera ajudam a acentuar o processo de formulação de objetivos, de luta e de decisão” (BORDWELL, 2005, p. 291).

O prólogo, parte do filme em que, segundo Capuzzo (1995, p. 23), “é comum observar a descrição da paisagem, a caracterização inicial dos personagens, a apresentação do conflito central e a introdução de algum elemento novo”, se encerra com um *travelling* do Homem X caminhando por uma

estrada reta, carregando suas malas, situando a paisagem litorânea que servirá de pano de fundo para o desenrolar da história (Fig. 1). A trilha musical composta pelo maestro Alexandre Gnatalli dá o tom de suspense para que os créditos apareçam na tela.



Fig. 1. Cena de *Redenção* (1959). Fonte: Fotograma do filme.

Na cena seguinte, surgem Raul e Newton conversando na sala da pequena casa onde moram acerca dos problemas financeiros que os acometem, quando escutam alguém batendo à porta. Ao abri-la, Newton se defronta com o Homem X, que é enquadrado em um fundo totalmente escuro, como se chegasse das trevas. Novamente, escuta-se a trilha de suspense. Os amigos decidem por abrigar o estranho por uma noite até que o mesmo consiga outro local para ficar. Após acomodá-lo no quarto, Newton volta para a sala, se senta à mesa com Raul e pontua sobre a necessidade de dormirem, já que precisam acordar cedo no outro dia. A câmera avança sobre a mesa, fecha em um cinzeiro e, através de uma fusão, abre-se a imagem para a mesa de café da manhã já posta. A passagem de tempo na cena se dá em contiguidade visual, no entanto, revelando a elipse.

Newton e Raul partem para o centro da cidade, deixando o estranho hóspede em casa. Antes de saírem, Newton pega a arma e, mais uma vez, o recurso do plano detalhe é utilizado para ressaltar a chave na fechadura, objeto importante para desvendar o assassinato da trama.

A cena da passagem dos dois personagens pelo posto de gasolina, aparentemente sem muita importância, serve para apresentar o frentista que será o delator do assassinato e quem ficará com a recompensa final, já que o Homem X era procurado pela justiça a troco de muitas cifras.

A fusão da caminhonete dos amigos para uma panorâmica da praia também demonstra uma elipse de tempo, e, deste modo, com ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera funcionais à narrativa. Roberto Pires evidencia o seu conhecimento da linguagem cinematográfica clássica.

A metalinguagem também está presente no filme e este termo é aqui utilizado no sentido de denominar o processo que revela “estratégias de auto-referência do cinema, explicitando seu código e remetendo-se à sua própria estrutura” (ANDRADE, p. 16, 1999). Há duas passagens metalinguísticas em *Redenção*. Na primeira, é utilizada de modo bem sutil: um homem conversa em um bar com Newton e diz que Raul está compenetrado desde que fora preso, ressaltando em tom debochado, logo em seguida, que “está bancando o *gângster!*”. O que chama atenção é a utilização do termo *gângster*, sinônimo de “criminoso”, em um filme que se encaixa, perfeitamente, no conceito de *thriller*. A segunda passagem demarca de modo mais enfático a estratégia de autorreferência do cinema: na cena, Raul e Newton jogam uma partida de baralho na casa de amigos. O ambiente é sombrio, há fumaça de cigarro, como nos filmes *noir* clássicos. Um dos participantes decide ler jornal em voz alta, pois acha curiosa a notícia de que um louco homicida está à solta pela cidade. Desacreditando da matéria, o personagem sentencia, “esses redatores deveriam ser roteiristas policiais!”. Essa mesma cena é reveladora para desvendar, para o espectador, o conteúdo da mala que o Homem X carrega, já que na reportagem fica claro que o maníaco, ao atacar as vítimas, carregava consigo suas vestes.

Ao observar os escritos de Mascarello (2006) sobre o filme *noir*, percebe-se como as ideias suscitadas sobre este gênero cinematográfico aparecem com nitidez em *Redenção*. Para o autor, o primordial do filme *noir* é o tema do crime e, do ponto de vista narrativo e estilístico, a literatura policial e o expressionismo cinematográfico alemão, que tiveram grande influência para estabelecer os elementos cruciais do gênero. Com relação aos aspectos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback*. Estilisticamente, se sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée*, e “ainda uma série de motivos iconográficos como espelhos, janelas, escadas, relógios, etc. – , além, é claro, da ambientação na cidade à noite” (MASCARELLO, 2006, p. 181-182).

A cena em *flashback* está posta no final do filme, quando Raul revela à polícia que fora o autor do disparo, porque, até então, o público não tinha esta informação, já que a cena do salvamento de Magnólia foi interrompida ao mostrar o corpo do Homem X sendo levado para a praia. O uso desse recurso dentro da narrativa clássica, segundo Bordwell (2005), é caracteristicamente objetivo, uma vez que a memória do personagem é um pretexto para uma disposição não cronológica da trama. Mas a amplitude de conhecimento ao fazer uso do *flashback*, ressalta o autor, “frequentemente não é idêntica à do personagem que tem a lembrança. É comum que o *flashback* mostre mais do que o personagem sabe (por exemplo, cenas em que ele não está presente)” (BORDWELL, 2005, p. 290).

O não entendimento do *flashback* dentro de uma estrutura narrativa clássica pode acarretar em uma análise superficial ou, muitas vezes, equivocada. Walter da Silveira escreve uma crítica sobre o filme para o jornal *Diário de Notícias*, intitulado “Redenção: passado e futuro do cinema da Bahia”. No texto, Silveira aponta o grande feito da realização do filme e sua importância para o início das atividades cinematográficas no estado, mas não deixa de detalhar, extensamente, os problemas estruturais do filme.

O estilo da narrativa, como da *mise-en-scène*, depois também o de interpretação, é um estilo de amador. [...] Ademais, se limitando o filme a um conto policial sem relacionamento qualquer com a Bahia, não havia necessidade de insistir tanto na apresentação de ruas que não viriam a funcionar como ambiência do drama. [...] Na reconstituição da morte do louco, o ponto de vista sendo o do evocador do fato, e este se achando fora de casa, vendo o criminoso a estrangular a jovem, a câmera jamais poderia ir continuar a visão do fato dentro da casa, pois o olho que continuava olhando o episódio não deixara de ser o do evocador, atirando pela janela. O desejo de superar a simplicidade arrastou Roberto Pires para esses equívocos (SILVEIRA, 1959, p. 3).

A cena do pesadelo de Raul, ao ser tomado por um sentimento de culpa e medo após ter cometido o assassinato, destoa estilisticamente da montagem clássica, que apresenta cada plano como o resultado lógico de seu antecessor. No entanto, sua função é justificável dentro da narrativa fílmica pensada pelo diretor. Para demonstrar o estado de perturbação mental do personagem, Pires lança mão do recurso de máscaras sobrepostas, com rostos flutuantes, voz em eco e trilha sonora marcante. Neste caso, para os parâmetros da narrativa clássica, a utilização desses elementos é aceitável porque foi justificada pelo estado de sono e tormento. Para Bordwell (2005, p. 292), a desorientação estilística é permitida quando “transmite situações desnorteantes contidas na história”.

O desejo mimetizante¹⁰ de *Redenção* se refletia na evidente influência dos filmes hollywoodiano e na linguagem cinematográfica clássica adotada para contar a história de suspense. Além disso, também pode ser notado no figurino (por vezes pouco condizente com o clima praiano e o sol escaldante de Salvador) e na adoção de comportamentos e símbolos difundidos pela indústria cultural americana no pós-guerra, seja em forma dos anúncios publicitários ou mesmo no consumo de refrigerantes pelos personagens da trama (COIMBRA, 2019).



Fig. 2. Cenas de *Redenção* (1959). Fonte: Fotogramas do filme.

Conforme indica Bernardet (1979), o resultado da dependência estética dos cinemas industrializados, imitado em suas formas dramáticas e plásticas, é que realizadores partidários desse modo de produção acabam por fazer filmes cuja ambientação e temática são brasileiras, no entanto, por não haver “linguagem para indagá-las, acabam por se transformar num simples pano de fundo, numa cor local” (BERNARDET, 1979, p. 77). Adensando na crítica ao filme, Walter da Silveira reforça que afora o fato de *Redenção* ter sido produzido “com capitais baiano, escrito e dirigido por um baiano, interpretado por baianos, a presença da Bahia é uma simples presença de paisagem” (SILVEIRA, 2006, p. 77).

As críticas que recaíram sobre Roberto Pires não se restringiram somente aos específicos da linguagem, à atuação dos atores e à montagem do filme. Em um momento em que fervilhavam as ideias de um cinema engajado com os problemas sociais do país, ideal defendido, sobretudo, pelos cinemanovistas, *Redenção* era a materialização do caminho estilístico que os seus contemporâneos

baianos não queriam seguir. No entanto, foram as experiências do artesão e cinéfilo declarado que deram início ao período que ficou conhecido como Ciclo Baiano de Cinema (1959-1963), momento de intensa produção fílmica no estado e que tinha como baliza o rompimento com os cânones estéticos cinematográficos, já que se acreditava serem pouco condizentes com a realidade brasileira. Enquanto a teoria cinematográfica era debatida nos salões e espaços como o CCB, Roberto Pires preferia colocar em prática o que tinha aprendido sendo espectador assíduo das sessões de cinema que exibiam produções estadunidense, desejando atrair, possivelmente, o mesmo grande público disposto a se envolver em um *thriller* hollywoodiano.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: proposta para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 2. p. 277-301
- CAPUZZO, Heitor. Considerações sobre a linguagem clássica. *In*: _____. **Aldred Hitchcock: o cinema em construção**. 2. ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995. p. 21-25.
- COIMBRA, Ana Luisa de Castro. **Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos**. 2019. 191 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antonio. **El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica**. Barcelona: Paidós, 1996.
- LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- MASCARELLO, Fernando. Film Noir. *In*: _____. (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 177-188.
- O GUARANI. Direção: Cláudio Marques e Marília Hughes. Fotografia: Nicolas Hallet. Bahia: Panorama de Cinema, 2008. 1 filme (20 min), son., color., 35mm.
- REVISTA cinearte. **Da Bahia**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 216, 16 abr. 1930.
- REZENDE, Eron. Cenas de uma aventura. **Rumos Jornalismo Cultural**, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/itaucultural/docs/cenasdeumaventura>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Cosac Naify, São Paulo, 2003.
- ROCHA, Glauber. Redenção: primeiro filme baiano. **Jornal da Bahia**, Salvador, 1958.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea. **Comunicação & Política**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 93-117, jan./abr. 2003.
- SANTANA, Oscar. Entrevista. **CineCachoeira – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB**, ano 1, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/sonhando-com-oscar/>>. Acesso em: 18 mar. 2015.
- SETARO, André. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: FUNCEB; Diretoria de Imagem e Som, 2012.

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

SILVEIRA, Walter da. **O eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti, 2006.

SILVEIRA, Walter. Redenção: passado e futuro do cinema da Bahia (II). **Diário de Notícias**, Salvador, 15 de mar. 1959, p. 3.

PÓS:

NOTAS

1 Seguindo os parâmetros de hoje, entende-se que um filme com essa duração seria considerado um média-metragem, obra cinematográfica intermediária entre o curta-metragem e o longa-metragem.

2 As atividades cinematográficas na Bahia não se iniciam com Roberto Pires. Antes dele, pioneiros como Alexandre Robatto Filho produziram sistematicamente durante décadas filmes com abordagens documentais que se configuram como importantes registros, seja pelo caráter histórico e cultural dos fatos filmados, seja pela abordagem criativa empregada nas narrativas como em *Entre o mar e o tendal* (1953), *Vadiação* (1954) e *Xaréu* (1954).

3 O filme foi dado como perdido por décadas, até que no ano de 2009 foi encontrada uma cópia em 16mm, por meio da qual foi possível fazer restauro digital e cópias.

4 Entrevista publicada na *Revista de Cinema* da UFRB, ano I, n. 1, 2010.

5 Empresa pertencente a J. G. Lima e José Nelli, fundada nos primeiros anos de 1910, produtora de naturais e cinejornais, cujos filmes foram exibidos em salas de cinema dentro e fora da Bahia.

6 Segundo a base de dados da Cinemateca Brasileira, *Lampião, a Fera do Nordeste* foi um longa-metragem silencioso, produzido por José Nelli em 35mm, e, além de Salvador, teve exibição em São Paulo nos cinemas Roial, Colombo, São José, Cambuci, Glória e Oberdan, um ano após seu lançamento.

7 Trecho de entrevista retirado do documentário *O Guarani* (2008), com direção de Cláudio Marques e Marília Hughes.

8 O Clube de Cinema da Bahia (CCB) era mantido financeiramente pelo pagamento de mensalidade dos associados que assegurava a participação não somente nas exibições dos filmes, como nas preleções que ocorriam nas sessões.

9 Entrevista publicada na *Revista de Cinema* da UFRB, ano I, n. 1, 2010.

10 Para Bernardet (1979), o mimetismo no cinema brasileiro consistia em reproduzir aqui o produto importado, uma vez que o espectador já estabeleceria vínculos com o espetáculo estrangeiro. Sendo assim, não somente o público tinha como referência o cinema estrangeiro, sobretudo o que era feito nos Estados Unidos, mas também os cineastas tinham expressivo apreço por essa cinematografia, identificando-a como o *verdadeiro* cinema.