

FONTES PARA O ESTUDO DO FINANCIAMENTO DE FILMES: A CARTEIRA DE CRÉDITO DO BANCO DO ESTADO DE SÃO PAULO

APRESENTAÇÃO

O Banco Santander (grupo Banespa/Santander, atualmente somente Santander) tomou uma atitude digna de elogios. Ao invés de destruir uma documentação do antigo Banco do Estado de São Paulo – Banespa que estava completando quase meio século, passou-a por um processo de higienização e depositou-a numa instituição que melhor uso podia fazer dela: a Cinemateca Brasileira. São 45 dossiês da antiga carteira de cinema agora abertos para consulta aos historiadores, pesquisadores e os consulentes em geral. Os dossiês são de valor variado. Alguns possuem apenas uma ficha cadastral organizada pelo protocolo do banco, indicando o desinteresse do produtor em contratar um financiamento na carteira de cinema; outros possuem troca de correspondência e um número ainda indeterminado um volume significativo de documentos que vão do pedido inicial até a conclusão do roteiro e liquidação ou não do débito. Somente um estudo mais aprofundado poderá definir o que é ouro e o que é pedra bruta entre os dossiês. A presente notícia apenas destaca a importância da documentação para a questão do financiamento do filme brasileiro, apresentando um estudo de caso.

A CARTEIRA DE CINEMA DO BANCO DO ESTADO DE SÃO PAULO

A carteira de cinema surgiu no bojo da crise das grandes companhias cinematográficas (Cia. Vera Cruz, Maristela, Multifilmes e Kino Filmes). Com a ingloria derrocada da burguesia paulista em comandar a cultura depois de 15 anos de autoritarismo varguista, o Estado foi novamente transformado no espaço regulador da atividade cinematográfica. Aquilo que Adorno chamou de irracionalidade da ação econômica burguesa, foi pressentida por Paulo Emilio Salles Gomes quando escreveu, no final de 1960, sobre o “mundo de ficções” em que navegavam os produtores, desconhecendo por completo a lógica de funcionamento do mercado cinematográfico. A ascensão de uma cultura burguesa no pós-guerra foi pródiga dessa irracionalidade na qual o cinema não estava isolado. Assis Chateaubriand inaugurou uma televisão que não tinha nem aparelhos receptores, nem espectadores; Franco Zampari, um pouco antes da fundação da Vera

Cruz, criou o Teatro Brasileiro de Comédia, que faliu junto com a indústria de cinema. Mais recentemente, os exibidores destruíram inúmeros cinemas pelo Brasil afora quando se decidiram pelos filmes pornográficos. Na concepção adorniana, eles seriam aventureiros fascinados pela ruína e o desastre.

O apelo ao retorno da intervenção estatal tinha dado seus primeiros passos nos congressos de cinema. Em julho de 1955 a ideia estava madura e o primeiro organismo veio à luz com a instalação da Comissão Municipal de Cinema – CMC (a prefeitura de São Paulo interveio em todas as áreas da cultura, criando comissões de Teatro, que geriu o TBC por algum tempo, Artes Plásticas, Literatura e Folclore). Em dezembro de 1956, o governo do Estado seguiu o município criando a Comissão Estadual de Cinema – CEC. Depois foi a vez do plano federal, cujos ápices foram o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica – GEICINE e o Instituto Nacional do Cinema – INC. O relatório de setembro de 1955 da CMC concluía que “cinema é problema de governo”, slogan que permaneceria vivo até 1990, acrescentando como necessária a implantação de um “financiamento específico” pelos “bancos oficiais” (Banco do Estado de São Paulo, Caixa Econômica Estadual ou Banco do Brasil). O município de São Paulo estabeleceu um adicional sobre o ingresso (Lei 4854, de 30/12/1955), revertendo os resultados apurados na forma de dotação fixa aos produtores (15% da renda bruta auferida pelos filmes exibidos nos cinemas do município para os de qualidade normal e mais 10% para os com valor artístico ou técnico), e prêmios individuais a técnicos e artistas escolhidos por um Júri Municipal de Cinema.

Em março de 1956, Francisco de Paula Vicente de Azevedo, presidente do Banespa, abriu a carteira de cinema, estabelecendo o teto máximo de financiamento em um milhão de cruzeiros. A providência foi considerada tímida, pois a CMC calculava o custo médio das películas entre 3,5 e 4 milhões de cruzeiros. A primeira medida proposta pela CEC foi pedir o aumento do financiamento para dois milhões, principalmente porque o teto inicial fora pensado sobre o preço do ingresso a 10 cruzeiros, cuja majoração, no final do ano, o tinha elevado para 18 cruzeiros. Flávio Tambellini, crítico do *Diário de S. Paulo* e membro das comissões criadas na época, argumentou por sua coluna que

“o teto de um milhão de cruzeiros foi levantado na base do exame de rendas de fitas vendidas a ingressos máximos de Cr\$ 10,00 e que não levou em conta uma rentabilidade média, ótima ou superior de filmes, mas a rentabilidade básico-mínima de um filme, no giro de um ano pelo mercado interno. O Banco do Estado

não passou, pois, a financiar em um milhão. mas até um milhão todos os filmes, oferecendo para este o máximo, para aquele a metade e para aquele outro um terço do estabelecido naquele teto”,

ou seja, era a capacidade de retorno da fita quem determinava o financiamento. Na reunião da diretoria do Banespa, a 22 de dezembro, atendendo à carta aberta das entidades e da crítica cinematográfica paulista o valor foi elevado para 2 milhões de cruzeiros.

A abertura de uma carteira bancária de crédito exclusiva para o cinema foi reivindicada em 1952 por meio de algumas teses apresentadas no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Havia dúvidas sobre a capacidade dos cineastas e produtores conseguirem garantias para os empréstimos, mas mesmo assim a tese se transformou numa das bandeiras dos também participantes do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1953). Em 1956, após a abertura da carteira de cinema, críticos cinematográficos da velha guarda, como Pedro Lima, insurgiram-se contra a medida, considerando-a um benefício direto a “cavadores” e “aventureiros”. O crítico da revista *O Cruzeiro* pregava que a melhor forma de financiamento era indireta, pela isenção de impostos para o filme virgem, produtos de laboratório ou maquinário. B. J. Duarte, membro da CMC, redarguiu pelas páginas da revista paulista *Anhembi* que o Banco do Estado desejava justamente impedir o assalto aos cofres públicos por tal tipo de produtor, instituindo uma comissão de julgamento com críticos e membros de entidades culturais e religiosas como a Academia Paulista de Letras, a Sociedade Paulista de Escritores e a Confederação das Famílias Cristãs. Os pareceres seriam dados com a maior severidade e o Banco do Estado “só tinha a se louvar de sua opinião e da aplicação do dinheiro emprestado a alguns produtores do cinema paulista”. O filme *O Sobrado*, lembrou como exemplo B.J. Duarte, dirigido por Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, produzido pela Cinematográfica Brasil Filme e Emissoras Associadas, recebeu um milhão de empréstimo, pagos facilmente com o resultado da primeira semana de exibição na cidade de São Paulo. De qualquer forma, o governador Jânio Quadros era um adepto da intervenção estatal no cinema brasileiro, aproveitando a posse da primeira diretoria da CEC para anunciar, no seu discurso, o aumento do teto do financiamento para dois milhões de cruzeiros.

As condições para o recebimento do valor máximo combinavam garantias bancárias, o que era praxe, com o controle moral e ideológico (uma forma de resguardar a imagem do Banco do Estado, numa época em que a censura ainda era muito forte). O jogo, dessa

forma, estava longe de ser inocente. Tinham direito à carteira de crédito, gerenciada por Joaquim de Melo Bastos, os produtores que cumprissem os seguintes requisitos: 1) possuísem ficha bancária e comercial satisfatórias; 2) encaminhassem a proposta com o argumento da película; o pedido iniciaria tramitação, desde que “a inteiro critério de uma comissão nomeada pela diretoria do banco, [os argumentos e roteiros] sejam de sadio cunho moral, de interesse cultural ou artístico, e não contenham cenas que atentem contra a decência, nem sejam deprimentes do caráter nacional”; 3) julgado exequível (“sadio”, moralmente falando), o produtor deveria anexar o orçamento, planos financeiro e de produção, fichas técnica e artística; 4) o financiamento seria no teto máximo de 2 milhões de cruzeiros, pelo prazo de 180 dias, prorrogável por mais 180; 5) na forma de garantia bancária, o Banespa receberia como caução, por 5 anos, a renda líquida que o filme viesse a produzir, paga por um distribuidor de confiança do banco, renda sobre a qual este receberia 2% de remuneração; 6) na garantia bancária ficavam incluídas as premiações a que o filme tivesse direito, derivadas da Lei 4854; 7) o valor do empréstimo seria representado por nota promissória avalizada pelos sócios ou diretores, em caso de sociedade anônima, ou pelo distribuidor; a promissória seria descontada à taxa de 10% de juros ao ano e o líquido (deduzida a cota de 2% do item 5) creditado na conta do produtor; estes valores seriam concedidos a posteriori, dependendo do copião que, por sua vez, deveria satisfazer as exigências do item 2 (condições de sanidade moral e artística); 8) o produtor deveria ter uma apólice de seguro contra a perda do negativo por acidente, tendo o banco como beneficiário, apresentar prova de quitação de salários, fornecedores e laboratório, isto é, “tudo aquilo que possa ser reivindicado como decorrência da realização do filme”.

ESTUDO DE CASO: BAHIA DE TODOS OS SANTOS

Trigueirinho Neto (José Hipólito de Trigueirinho Neto, São Paulo, 1929) começou a sua carreira na Cia. Vera Cruz como assistente do produtor-geral Alberto Cavalcanti. Nessa condição, B.J. Duarte o destacou como um dos frequentadores da casa de Cavalcanti em São Bernardo do Campo, onde aos domingos o grupo composto por ele, Caio Scheiby, Múcio Porfírio Ferreira, José Cañizares e o próprio B.J. promovia animadas discussões sobre os rumos do cinema brasileiro. Seu aprendizado teórico foi no Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte de São Paulo (o prático viria com o documentário roteirizado com Rosemarie von Becker, *A Crônica de Galileu*, mas nunca realizado).

Trabalhou com Adolfo Celi em *Caiçara*. Para o crítico de *Anhembi*, Trigueirinho Neto colaborou na roteirização de documentários, tendo escrito um de propaganda para o Jockey Clube de São Paulo, provavelmente nunca realizado. Em 1953, foi um dos ganhadores da bolsa de estudos oferecida pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro para o Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, juntamente com César Mêmolo Júnior (na comissão de seleção, além dos “padrinhos” Cavalcanti e B.J. Duarte, estavam Vinicius de Moraes e Edoardo Bizarri, diretor do Instituto). A permanência na Itália foi longa, de 1953 a 1958, dos quais apenas três eram necessários para a obtenção do diploma de diretor de cinema. Em 1956, ainda por intermédio de Alberto Cavalcanti, participou como argumentista, da parte brasileira da produção internacional coordenada por Joris Ivens, *Die Windrose* (A Rosa dos ventos; o episódio brasileiro, “Ana”, foi dirigido por Alex Viany). Escreveu ainda um argumento para Mario Soldati, *Roma di notte*, outro para Giorgio Bassani, *Estate romana*, e roteirizou *Epoca bella*, de Luigi Magni (nenhum desses projetos foi concretizado). O roteiro de *Bahia de Todos os Santos* foi pensado e escrito neste momento, tendo concorrido ao Prêmio Fábio Prado, enquanto o diretor realizava na Itália o documentário *Nasce un mercato*. Os trabalhos italianos e a vitória no Prêmio Fábio Prado de 1958, da União Brasileira de Escritores, de melhor roteiro, dividido com Walter Hugo Khouri (*A Ilha*), animaram Trigueirinho Neto a retornar ao país para a realização do filme. No segundo semestre estava trabalhando para Desidério Gross na Rex Filme. *Bahia* seria filmado com os atores Jurandir Pimentel, um desconhecido, e Lola Brah, uma estrela em ascensão. A 4/9/1958 o cineasta candidatou-se ao financiamento de dois milhões do Banco do Estado de São Paulo.

O filme estava centrado na vida de um grupo de marginais da cidade de Salvador num passado recente (a maioria dos críticos tendeu a identificar o período com o Estado Novo, no início da década de 40). A figura central é Tonio (Jurandir Pimentel), um mulato em constante atrito com a família praticante do candomblé (sua avó é mãe de santo; numa das primeiras cenas o terreiro é invadido pela polícia) e com a amante inglesa, Miss Collins (Lola Brah). Tonio e seus companheiros vivem de pequenos furtos e do contrabando. Ele também está ligado aos portuários e, durante uma greve sufocada pela polícia, é o dinheiro subtraído da amante que mandará para fora de Salvador um sindicalista perseguido. O dilema do grupo está no devir, o que cada um fará de sua vida. Segundo a leitura de João Carlos Rodrigues, a cor da pele de cada um define os destinos: o branco (Geraldo del Rey) tentará a vida no Rio de Janeiro como desenhista; um negro

será morto na repressão policial à greve; um cabra (um mestiço) se casará com uma moça grávida de outro e o mulato Tonio ficará paralisado, sem forças para abandonar a amante ou sair de Salvador.

A documentação enviada para julgamento do Banespa foi o roteiro, planos de filmagem, orçamento e fichas técnica e artística. O custo da produção estava orçado em 3,5 milhões de cruzeiros, 5 dias de preparação, 50 dias de filmagens em Salvador e 12 em São Paulo (interiores). No elenco, poucos artistas profissionais: Lola Brah, Araçari de Oliveira e Sadi Cabral (logo depois acrescido de Eduardo Waddington, Antônio Victor e Geraldo del Rey). A explicação para o elenco foi dada pelo próprio diretor:

“a atração de ‘Bahia de Todos os Santos’ não está na popularidade do elenco: o poder que a fita exercerá sobre o público estará nos elementos nativos da Bahia, nos verdadeiros tipos colhidos nas ruas, na própria cidade de Salvador e arredores. Esses tipos trarão ao cinema nacional uma nova contribuição. Meninos, negros, soldados, as gentes do porto, todos comporão o afresco descrito no ‘roteiro técnico’ anexo, que tem seu principal ponto de apoio no elemento ‘autenticidade’. Seria um enorme prejuízo para a fita, a inserção de atores habituados com certo tipo de representação, distante do realismo, entre os típicos personagens daquele estado do norte.”.

Embora já tivéssemos tido as experiências de *Rio 40 graus* (1955), *Rio zona norte* (1957) e *O Grande momento* estivesse em finalização, em nenhuma ocasião Trigueirinho Neto vai se alinhar ao neorrealismo, pelo contrário, ou a qualquer um dos diretores dessa escola (“o filme neorrealista reconstitui acontecimentos sociais ou vivências individuais, com um caráter de cotidiano mesmo, como que sob o impulso natural da vida. ‘Bahia’ foi inteiramente planejado a priori como filme de ficção. Não há um plano que não tenha sido previsto”, declarou a Ely Azeredo). Pondo-se à margem do neorrealismo, a discussão sobre a sua inserção no movimento foi forçada por outros. Como avalista moral do roteiro está a peça mais importante do dossiê: o parecer de Hélio Furtado do Amaral, de 15/12/1958. O “crítico do banco”, como foi chamado pelo funcionário encarregado do encaminhamento do processo, é uma personalidade pouco conhecida (Máximo Barro, num artigo para a revista *Novos Rumos*, foi cáustico sobre o papel de Hélio nos financiamentos do Banespa). Ex-seminarista, ligado à entidades católicas extremistas como a Confederação das Famílias Cristãs ou ao reacionário Aldo de Assis Dias, no Juizado de Menores; estudioso e divulgador da Filmologia de Cohen-Séat e Étienne

Souriau e de outros teóricos católicos como Henri Agel, Hélio era a figura-chave no processo, já que por suas mãos tinham passado em 1958 três roteiros (*O Preço da vitória*, *Moral em concordata* e, agora, *Bahia de todos os santos*) e nove copióes (*Meus amores no Rio*, *Território Xavante*, *Rastros na selva*, *O Pão que o diabo amassou*, *Macumba na alta*, *Chão bruto*, *Fronteiras do inferno*, *Um Marido para três mulheres* e *Nas garras do destino* – lançado sob o título *Crepúsculo de ódios*). Seus pareceres vinham sendo dados desde a criação da carteira de cinema. Com o tempo aprimorou o conhecimento do cinema brasileiro. Isso lhe permitiu o reconhecimento das “involuções” (*Um marido para três mulheres*, título original da fita de Luís Sérgio Person, que somente seria concluída dez anos depois, em 1967, com o nome de *Marido barra limpa*), ou erros, como *Moral em concordata*, de Abílio Pereira de Almeida, cujo apoio lamentava profundamente. O parecer sobre *Bahia* demandava um esforço redobrado porque tinha problemas próximos ao de *Moral em concordata*, identificado com situações de “realismo cru” e temática “sensacionalista”, porém com uma perspectiva humana diversa. A complexidade do filme estava anunciada pela transcrição do parecer do júri do Prêmio Fábio Prado, composto por B.J. Duarte, Marcos Margulíes e Almeida Salles: a película abordava “social e corajosamente, aspectos históricos da vida nacional, demonstrando [...] um espírito combativo talvez até panfletário. [...] Trigueirinho Neto escolhe os termos e as inflexões do realismo cru sem disfarce algum.”. A ausência de um roteiro técnico, contendo a marcação numerada dos planos e movimentos de câmera, foi vista como uma influência “neorrealista” pelos jurados, por somente delinear a ação, “cuja forma definitiva só se completará no momento da própria tomada”. Nessas declarações de julho de 1958 estavam apresentados os problemas que enfrentaria o parecerista do banco: política, ausência de um roteiro técnico, realismo expresso por cenas e palavras, o contrário da visão rósea de B.J. Duarte, vendo no projeto uma “feição poética, envolvendo uma intriga muito simples”.

A comissão do Prêmio Fábio Prado, para Hélio Furtado, tinha visto menos que o necessário. O roteiro anunciava três aspectos: era um “documento social de inestimável valor sociológico, pois capta o homem baiano em suas raízes ontológicas, indicando o problema da miscigenação”; inseria-se na questão do homem e do humanismo, não na sua vertente marxista, mas católica; trabalhava uma corrente do cinema moderno, o documentário social. Desenvolvendo suas ideias sobre o roteiro, ele declarou que a proposta se passava no período ditatorial com preocupações pelo universo dos

personagens: o candomblé, o sindicalismo, a greve e a questão racial. Em termos de religião, o diretor não se declarava católico (tinha interesse pelo budismo), nem era partidário dos cultos afro-brasileiros; na concepção estética da película, buscou um mergulho no barroco baiano. O próprio diretor “barroquizou-se”, segundo Hélio, aliás, seguindo as mesmas preocupações de Roberto Rossellini e Federico Fellini pelo barroco, assim entendidas por Geneviève Agel.

A aproximação com os diretores italianos demarcava-o, como autor, dentro do mundo “rosselliniano”. Ao lado de Walter Hugo Khouri, Trigueirinho Neto compunha a

“dupla de jovens mais talentosos do cinema nacional [...]. Mas ambos refletem tendências opostas: I) Walter Hugo Khouri, fortemente influenciado por Rubem Biáfora, segue uma linha formalista; profundo conhecedor do sueco Ingmar Bergman, um dos maiores cineastas da atualidade; II) Trigueirinho Neto tende a um realismo social; à captação do homem: vincula-se naturalmente, ao neorealismo, principalmente ao ‘rosselliniano’ [...] principalmente por suas obras ‘Francisco, arauto de Deus’ e ‘Romance na Itália’ [...]”.

Por essa via, o roteiro centrava-se no homem, “não o homem ‘abiliano’ [Abílio Pereira de Almeida de *Moral e concordata*] (pobre, deformado e sem adequação realística e brasileira) mas o homem em ‘ses coordenades spatiales et temporales...’”, vinculado ao personagem Tonio. Fazendo o diretor falar por meio de um diálogo imaginário, atitude dentro de um parecer técnico estranhíssima, Hélio Furtado do Amaral conclui que é “o sexo que vai servir de orientação para captação temática: revela a presença terrena dos personagens, a exemplo de

‘Zampanò’ em ‘Na estrada da vida’ em oposição a Gelsomina; ‘Tonio’ menos preso à terra e mais espiritual [...] ‘Tonio’ é um ser plenamente humano, seus amigos também são concretos, vinculados a uma humanidade existencializada (o diretor não pretende dessencializar a realidade humana... tende a um existencialismo”.

A procura do homem “rosselliniano”, de fundas raízes católicas, se resolveria no filme por meio de uma dramaturgia em que Tonio, sustentado pela amante inglesa, libertava-se da sujeição para encontrar a plenitude do ser em sua conversão. O conceito de conversão, tirado de Ignace Lepp em *Itinerário de Marx a Cristo*, definia não uma

“ruptura com o passado, mas a realização plena desse passado, sua integração a uma síntese existencial nova e superior à precedente. A ruptura de ‘Tonio’ com ‘Miss Collins’ não se integra a uma tergiversação da questão: é mais um ato preparatório à conversão. E o que houve com ‘Tonio’ foi a plena realização de seu ser, embora tenha utilizado, como instrumento, a libertação.”.

A purificação é o resultado final do processo de busca do homem como elemento temático. A modernidade de Trigueirinho Neto, portanto, era maior que a de Khouri, reduzido à adaptação dos processos formais do protestante sueco Bergman. A forma com que expressava esta modernidade se encontrava também em outros aspectos como a improvisação, “pode favorecer a criação artística”, com o uso de atores não profissionais:

“Tal concepção (fundada na escola neorrealista italiana) é fortemente criticada por teóricos, principalmente por aqueles que se prendem à escola expressionista alemã [...]. A escolha de atores não profissionais é sábia, porque: a) há um sentido documentário no filme; b) há a necessidade de extrair o ator do contexto social; c) há conveniência de um afastamento do artificial”.

O “realismo sincero” da proposta poderia chocar os católicos, entretanto estava distante da pornografia (o realismo “abiliano”). Ela era superior a *Rio 40 graus* – filme lastimado por certos “católicos” – pela sua visão de mundo, e pelo sentido antropológico da pesquisa (simpatia pelo mulato). Postas estas observações vinha a discussão da moralidade ou imoralidade do filme, fato que interessava diretamente ao banco. O realismo, como já tinha sido ressaltado, não conduzia à pornografia. No roteiro apareciam cenas de homossexualidade, “relações ilícitas”, diálogos chulos (expressões como “Que merda!”), cenas realistas (Miss Collins em camisola), todas atenuadas, ou porque não desenvolvidas, ou porque integradas à realidade da narrativa (funcionais à trama). É claro que a película era inconveniente aos menores de 18 anos; para os adultos poderia trazer uma contribuição cultural; para os cultos, uma visão exata da Bahia e para os incultos, discutiria a problemática do mulato, da miscigenação.

O segundo parecer, datado de 22/1/1959, foi proferido pela Comissão Estadual de Cinema (Almeida Salles, Plínio Garcia Sanchez, Jacques Deheinzelin, Fernando de Barros, Abílio Pereira de Almeida e Flávio Tambellini). Assinado por Tambellini, ele era favorável com várias ressalvas. Na ordem exposta, a primeira delas referia-se ao elenco não profissional

(esperava-se que o diretor soubesse escolher os tipos humanos). A ausência de um roteiro técnico ocupou boa parte do parecer. Para a Comissão,

“somente através do enquadramento técnico, torna-se possível prever, cinematograficamente e não literariamente, o estilo de direção que o filme irá apresentar [...]. Do ponto de vista de construção e desenvolvimento, o material apresentado não revela a nosso ver, na escala suficiente, sentido de organicidade narrativa, traduzida na exposição plena de um conflito principal, de modo que cada sequência engendre a seguinte, criando a expectativa da próxima. Dramaticamente, a urdidura do argumento é episódica, numa tentativa de fixação de vidas diversas, o que aliás, faz-nos temer seriamente pela rentabilidade futura do filme”.

O banco grifou com zelo a parte em que era dito “Em nosso entender o argumento corre todos os perigos da derivação episódica e de uma talvez inevitável fragmentação dramática, com sequências justapostas, sem realizar um todo íntimo e verdadeiro”. O orçamento era baixo, para 1958 e, numa crítica também azeda, influenciaria o filme no plano do espetáculo, “na sua fatura técnico-artística, o que aliás ocorre sistematicamente nas produções do tipo neorrealista.”. A ficha técnica era modesta. A conclusão do parecer votava pela concessão do financiamento, apesar dos discutíveis aspectos social e sexual. O aval de uma distribuidora “forte” fazia-se obrigatório. O mesmo Tambellini que assinou o parecer da CEC, numa atitude de subserviência ao Banespa, encaminhara 15 dias antes a Joaquim de Melo Bastos uma carta-denúncia. Em três folhas datilografadas ele relacionou cada página do roteiro contendo uma imagem ou palavra de sentido sexual ou contrária à moral vigente na época. O personagem Crispim era “efeminado” (p. 8-9); Pitanga (estreia de Antônio Sampaio no cinema que adotou o nome do personagem, passando a se assinar Antônio Pitanga) seu amante (p. 11); o Café Salvador era um ambiente de “marinheiros e prostitutas” (p. 19); Alice (Araçari de Oliveira) era uma prostituta de 30 anos (p. 20); um deputado é acusado de roubalheira (p. 21); o personagem Zé Matias falou que outro era “bom de cama” (p. 21-2); Tonio chamou os pais de “cachorros” (p. 21); aparecem frases como “Que merda” (p. 28) ou “Espera que eu vou mijar” (p. 75); outras referências à homossexualidade são sublinhadas nas p. 22, 33, 42, 91, assim como para prostituição ou “relações ilícitas”. Sem querer exercer um “julgamento moral” sobre a proposta de Trigueirinho Neto, longe disso, “Quero, apenas”, declarou Tambellini, “para uma aferição do ilustre amigo, tendo em vista o ofício que a

diretoria do Banco do Estado me enviou sobre *Moral em concordata*, destacar, no mesmo espírito, trechos do roteiro de *Bahia de Todos os Santos*”.

De posse dos pareceres favoráveis ao empréstimo, era a vez do banco se manifestar sobre o filme. Joaquim de Melo Bastos remeteu para a diretoria, a 12/2/1959, uma carta declarando que

“tendo em vista que entre as restrições feitas pela Comissão [Estadual de Cinema] se destaca a falta de confiança em alguns elementos da equipe técnica e na equipe artística, cujos trabalhos só poderão ser devidamente apreciados depois de concluída a filmagem, somos de parecer que o banco pode responder ao interessado informando que deferirá o seu parecer uma vez favoráveis os pronunciamentos da Comissão Estadual de Cinema e do nosso representante, quando o copião for por estes apreciado, para termos certeza de que o filme se acha expurgado das cenas e das palavras que não se coadunam com o item 2º. das normas.”.

O vice-presidente, João Adelino de Almeida Prado Neto, uma semana depois foi brutal (a opinião do vice-presidente, no entanto, indicava que a concessão do empréstimo era uma atividade bancária normal, reforçando a ideia de B.J. Duarte de que ele era um caminho inviável para ganhos fáceis de “aventureiros”, como declarava Pedro Lima). Para João Adelino, o parecer da CEC era pouco elucidativo, pois tinha um ar neutro. O de Hélio Furtado do Amaral era contraditório. Depois de *Moral em concordata*, esperava-se que recusasse *Bahia de Todos os Santos*. “Num caso, a vida de uma prostituta é chocante; noutro, a natureza homossexual das relações entre dois homens não apresenta inconvenientes. Num caso, o verbo ‘mijar’ e a palavra ‘merda’ têm sentido pornográfico; noutro, apenas ‘podem expressar uma realidade’”. O banco não podia, dessa forma, ser palco para o “joguete de pseudointelectuais”, estimulando as “contradições” de Hélio Furtado do Amaral.

“Assim, adotando como premissa que o banco deve ficar inteiramente à margem dos debates apaixonantes a que as plateias e os círculos intelectuais são arrastados, em decorrência da variedade de opiniões na apreensão das obras cinematográficas, devemos nesse terreno ter sempre uma atitude de discrição e neutralidade. Somente as obras neutras, discretas, que não envolvam teses, que não entrem em choque com as diferentes correntes de opinião é que podem ser financiadas. [...] O banco não deve, pois, *data venia*, financiar filmes; deve financiar certos tipos de filmes, que,

por sua descrição e neutralidade sob o ponto de vista cultural, não choquem nenhum dos setores de opinião do público.”

Para o vice-presidente, um filme como *Meus amores no Rio*, de Carlos Hugo Christensen, era exemplar.

A opinião negativa ao financiamento vindo da diretoria (“explora um ambiente de ‘bas-fonds’ [submundo], envolve tipos deslocados da bitola média da pequena burguesia e do proletariado nacional, e utiliza nos diálogos expressões que chocam as convenções de vastos setores das nossas plateias”) forçou o patrono Hélio Furtado do Amaral a uma estratégia para a obtenção do financiamento. A 14/5/1959, ele pediu diretamente ao presidente do banco, Dácio Aguiar de Moraes Júnior, o reexame do roteiro pela Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs, dirigida por Vicente de Paula Melillo. Menos de um mês depois, a Comissão considerou que *Bahia* não tinha preocupação obscena, as cenas eram “funcionais” e se enquadravam “dentro do esquema do filme que focaliza a vida de marginais” (o discurso de Melillo era cópia dos argumentos de Hélio, apontando para um trabalho conjunto). Contudo, havia o perigo do projeto se tornar “grosseiro”. As soluções sugeridas pela Comissão de Moral encontravam-se no veto das expressões “que merda!”, “tem ainda bons peitos”, “as brancas gostam de ir para a cama com negro”, “mas é virgem?”, “espera que eu vou mijar”, e a filmagem das cenas “mais cruas” com a sobriedade necessária. O filme seria classificado com “objeção a menores”. Vicente Melillo, participando abertamente do jogo de pressão sobre o banco, permitia que a carta fosse usada junto aos dois membros da comissão da carteira de cinema, Luiz Tolosa Oliveira Costa Filho e Aldo Henio Francisco Sinisgalli. Posta a manobra em andamento, bastava a aceitação de Trigueirinho Neto. Esta veio por intermédio de uma carta de 9/6/1959 com a seguinte declaração:

“Desnecessário seria dizer, que, sendo a minha intenção realizar um documento cinematográfico limpo, despido de qualquer intuito menos limpo, capaz de vir a representar, em verdade, uma película de cunho altamente social, estou eu disposto a exhibir, de acordo com a sugestão da Confederação das Famílias Cristãs, os ‘rushes’ [tomadas], na proporção em que a fita for sendo rodada”.

Estabelecido o pacto com a Confederação e respeitando as “normas morais e culturais previstas por este estabelecimento”, em carta ao governador Carvalho Pinto, uma semana depois, o banco concedia o empréstimo de 2 milhões de cruzeiros.

Segundo Máximo Barro, de posse da carta de crédito do Banespa, a função do produtor era conseguir o “possível e o impossível sem nada gastar, ou pelo menos dilatar ao máximo o pagamento”. Uma das formas encontradas por Abílio Pereira de Almeida na Brasil Filme (a empresa que controlava os estúdios da Vera Cruz sem estar pressionada pelo passivo da antiga sociedade anônima) era comprar o negativo na Kodak para pagamento em 60/90 dias, caucionando-o no Banco do Brasil. Com o dinheiro do empréstimo, iniciava-se a produção em que cada etapa era paga ao BB contra a entrega de negativo. Desconhecemos se Trigueirinho Neto usou o expediente. Não sabemos também como se associou ao produtor Lorenzo Serrano.

A produção começou com o adiantamento de um milhão conseguido com a apresentação de dois avalistas, e a garantia de uma distribuidora, a Ubayara Filmes, de Mário Maino (o mesmo distribuidor de *O Grande momento*). Junto ao governo da Bahia (Juracy Magalhães), Trigueirinho obteve o fornecimento de passagens de avião para o elenco e técnicos, e a cooperação da Polícia Militar para alojamento e suporte nos deslocamentos pela cidade e fora dela.

De acordo com Maria do Socorro Silva Carvalho, as filmagens em Salvador ocorreram de novembro de 1959 a janeiro de 1960. A 12 de fevereiro, Trigueirinho Neto declarou ao banco o término das filmagens, com a apresentação do copião, habilitando-se para o recebimento do segundo milhão. Vicente de Paula Melillo, em 21 de fevereiro, assegurou que o diretor “cumpriu a palavra de não explorar as cenas tais como constava do ‘script’ original e que tinham provocado nossa primeira posição. [...] fazendo um cinema honesto, sem explorar desnecessariamente cenas escandalosas” (o diretor retirou ou amenizou as expressões chocantes à moral vigente; algumas cenas foram eliminadas como a do deputado ladrão; Nelson Pereira dos Santos tinha passado pelo mesmo dissabor com personagens identificados a políticos em *Rio 40 graus* e Maurice Capovilla sofreria pressões iguais em *Bebel garota propaganda*). Na prestação de contas do mês de março de 1960, Trigueirinho Neto calculou o custo final da película em 4 milhões de cruzeiros. Destes, quase dois milhões correspondiam ao estágio de copião (572 mil de negativo, 464 mil nas filmagens em Salvador, 182 mil em despesas de produção, 120 mil para o iluminador e 105 mil para o “assistente-operador-eletricista” – duas ou três pessoas, o texto não é claro). Previam-se mais 1.850 mil cruzeiros com cópias e trabalho de laboratório. Um novo jogo de pressões foi encaminhado pelo diretor para conseguir um empréstimo suplementar de um milhão de cruzeiros, posto que o teto de dois milhões

tinha sido elevado para três, em outubro de 1959, por Carvalho Pinto. Joaquim de Melo Bastos foi contra, ponderando que Trigueirinho já tinha recebido dois milhões a que fazia jus; o cadastro do distribuidor era somente de 20 mil cruzeiros; o do diretor, simplesmente “idôneo”. Além do mais, dos 29 filmes financiados pela carteira desde 1956, com exceção dos filmes da Cinematográfica Emecê em cores e cinemascope (um deles provavelmente era *Meus amores no Rio*), “apenas três produziram renda líquida de Cr\$ 2.000.000,00 no prazo de 2 anos”, ou seja, a carteira era declaradamente deficitária. O deputado Israel Dias Novais foi mobilizado para pressionar o presidente Dácio Aguiar. A urgência na obtenção do financiamento suplementar encontrava-se no convite para exibição de *Bahia* na XXI Mostra Internacional de Veneza, que começaria em agosto. A Divisão Cultural do Itamarati considerou ótima a película, tendo o diretor acelerado o processo de sonorização. Perdida a oportunidade em Veneza, Trigueirinho Neto tinha esperanças de enviar o filme para os festivais de São Francisco, Berlim e Karlovy-Vary (a Divisão Cultural, numa reviravolta, vetou a participação do filme no exterior).

Em novembro de 1961, o Banco do Estado mandou cartas a Trigueirinho Neto e Mário Maino cobrando o título de 2 milhões, vencido em 12/9/1960. Pode-se considerar que a partir daí *Bahia de Todos os Santos* engrossou o rol dos empréstimos problemáticos da carteira de cinema. Desde agosto de 1961 o diretor encontrava-se na Itália, participando com o curta-metragem *Apelo*, financiado pela USP, da VI Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico, de Pádua. No verso de uma carta de Trigueirinho Neto, de fevereiro de 1962, um funcionário anotou que o diretor tinha “recolhido” aos cofres do Banco 342 mil cruzeiros, devendo adiantar em 15 dias mais 288 mil com o prêmio da prefeitura (outra anotação manuscrita corrigia o valor anterior, afirmando que o prêmio devia alcançar 307.587,20 cruzeiros). O distribuidor Mário Maino “prometeu” fazer depósitos mensais de 100 mil cruzeiros até a total liquidação da dívida, sendo que o primeiro da série fora pago.

CONCLUSÃO (MAS NÃO É)

O dossiê de *Bahia de Todos os Santos* encerra-se neste ponto. Ficamos sem saber se o empréstimo foi liquidado (provavelmente não). De qualquer forma, esta é uma das faces reveladas pelo dossiê. O déficit da carteira de cinema correspondia a um problema geral de retorno financeiro do filme brasileiro, como foi apontado por Joaquim de Melo Bastos.

Num cálculo aproximado, *Bahia* conseguiu cerca de 300 mil espectadores somente na cidade de São Paulo, necessitando pelo menos o triplo para se pagar. O atraso no pagamento bancário estava localizado na longa espera por espaço nos cinemas para apresentação de películas entendidas como “difíceis” pelos exibidores. Estreando em setembro de 1960 em Salvador, somente em março de 1961 conseguiu circuito em São Paulo (em Belo Horizonte um ano depois).

A outra face do dossiê encontra-se no espelhamento dos debates culturais correntes na época, porejando dos pareceres e declarações feitas pelos vários agentes sociais e culturais envolvidos no desenrolar do processo. O dossiê é parte de um amplo diálogo cultural que envolve três fases. Por ele, vemos como Trigueirinho Neto surgiu no cenário cinematográfico de forma promissora para críticos cinematográficos, professores, produtores, que apostaram na sua carreira. Por uma década se criou esperanças num cineasta dentro de um grupo, que grosso modo podemos identificar com a “herança de Cavalcanti” (até onde vão as afinidades entre *O Canto do mar* e *Bahia* é uma questão em aberto). Os estudos no Centro Sperimentale deram-lhe um cabedal cultural (não era um “aventureiro”), afinado com as mais modernas tendências cinematográficas (o mundo “rosselliniano”), sem que precisasse para isso desfraldar bandeiras de lutas (o nacional-popular em política ou o neorrealismo em cinema ou as duas juntas). Segundo suas palavras,

“esses homens [Cavalcanti e Rossellini] contribuíram para que eu me dedicasse de corpo e alma ao cinema. Mas, se sua linguagem fosse reconhecida em minha fita, isso significaria falta de perfeita assimilação de minha parte. Cultura é exatamente aprender o máximo, manifestando-se em seguida através de recursos próprios. Seria absurdo imitar Rossellini e Cavalcanti, já que, no que se propuseram exprimir, eles foram completos”.

Esperava-se uma modernização conceitual de um cinema ainda ancorado no modelo hollywoodiano, expresso claramente pela oposição de Flávio Tambellini, sem que fosse necessário apego às fórmulas políticas (desencadeando uma “rebelião independente”, denunciada por Glauber Rocha).

Durante a produção do filme, abriu-se uma nova perspectiva para alguns críticos, futuros cineastas, em Salvador, para quem *Bahia* seria uma fonte de inspiração e de esforço de correção de percurso (*Barravento*, de Glauber Rocha, caminha neste sentido). Na

avaliação que fez do papel do diretor na *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber considerou-o um autor, seguindo a opinião de Paulo Emilio no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, e mais do que isso, um sinal de ruptura com o cinema “tradicional”. Tratava-se agora de se expressar o novo por meio de uma *mise-en-scène*, dentro de uma política cinematográfica que Trigueirinho Neto tinha mostrado como factível.

Por fim, aparece um depois, com a decepção advinda de uma profissionalização abortada. Trigueirinho Neto promete a filmagem do romance de Mário de Andrade, *Amar verbo intransitivo*, mas parou num único longa. Com o abandono da carreira, várias interrogações ficaram sem resposta. Qual teria sido o seu papel dentro do Cinema Novo? Qual o papel que a homossexualidade (o suicídio do ator Jurandir Pimentel pode ser parte de um contexto maior) jogou na construção de um personagem como Tonio, por exemplo? Esse sentimento de uma sexualidade dilacerada pode ser ampliado para um sentimento de fissura na identidade nacional do cineasta, dividido entre dois países, o Brasil e a Itália (novamente podemos pensar qual o peso que o modelo de carreira internacional de Alberto Cavalcanti teve na decisão de permanecer no exterior). Havia ainda dúvidas de fundo religioso que o levaram a um misticismo cada vez mais atuante até o internamento em comunidades das quais foi o líder (Nazaré e Figueira), religiosidade exposta em copiosos livros nos quais se apresenta simplesmente como Trigueirinho. Essas especulações, no entanto, nos afastam de um ponto central, qual seja, o destaque merecido que devemos dar à abertura dos documentos da carteira de cinema do Banco do Estado de São Paulo. O “caso” *Bahia de Todos os Santos* não pretende apresentar uma solução acabada. É a abertura por um arquivo de um debate sobre esta nova documentação colocada ao alcance dos interessados.