

DOSSIÊ

Cultura e Alimentação

Proponente

Tatiana de Macedo Soares Rotolo

Esta proposta traz reflexões sobre o tema da alimentação enfocando seus aspectos culturais. O Dossiê é fruto das pesquisas desenvolvidas no Instituto Federal de Brasília, *Campus Riacho Fundo*, pelo grupo de Pesquisa em Cultura e Alimentação. Esses trabalhos abordam temas como relações de trabalho no ambiente da cozinha, as contradições em torno dos alimentos tradicionais brasileiros, o retrato das feiras populares como espaços de produção de cultura e disputas sociais, e uma reflexão sobre a importância das humanidades na formação dos cozinheiros profissionais.

- **A BATALHA DO QUEIJO: UM ESTUDO SOBRE OS DILEMAS DA PRODUÇÃO DE QUEIJO ARTESANAL NA SERRA DA CANASTRA**
Tatiana de Macedo Soares Rotolo
- **ALTA GASTRONOMIA, O NOME DE UM TRABALHO**
Giuliane Pimentel
- **SABERES CRÍTICOS: O POTENCIAL DO ENSINO DE HUMANIDADES NA FORMAÇÃO DO COZINHEIRO PROFISSIONAL**
Tatiana de Macedo Soares Rotolo
Giuliane Pimentel
Thiago Faria e Silva
- **A FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS NOS FILMES A GRANDE FEIRA (1961) E SOL SOBRE A LAMA (1964)**
Thiago Faria e Silva

Autor | Author

Thiago Faria e Silva***
thiago.faria@ifb.edu.br

A FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS NOS FILMES A GRANDE FEIRA (1961) E SOL SOBRE A LAMA (1964)

THE CHILDREN'S WATER FAIR IN THE FILMS THE GREAT FAIR (1961) AND SUN ON THE MUD (1964)

Resumo: este artigo tem por finalidade questionar: como realizar a substituição da nostalgia por uma memória que reatualiza, instituindo o diálogo? Para tanto se fez a análise de dois filmes, A Grande Feira (1961) e Sol sobre a Lama (1964), aqui analisados a partir da experiência de Água de Meninos, como uma oportunidade de se ver essa e outras feiras como espaços complexos, não reduzidos ao mero comércio de alimentos e artesanato, mas articulados com relações de classe, embates políticos, disputas culturais, disputas pelo espaço urbano e conflitos pela memória e a história de práticas populares oprimidas.

Palavras-chave: A Grande Feira, Sol sobre a Lama, Memória, História, Alimentação.

Abstract: *this article aims to question: how to carry out the substitution of nostalgia for a memory that reactualizes, establishing the dialogue? For that, the analysis of two films, The Great Fair (1961) and Sol on the Lama (1964), analyzed here from the experience of Children's Water as an opportunity to see this and other fairs as complex spaces, not limited to food and handicraft trade but articulated with class relations, political strife, cultural disputes, disputes over urban space, and conflicts over memory and the history of oppressed popular practices.*

Keywords: *The Great Fair, Sun on the Mud, Memory, History, Food.*

DOSSIÊ

Cultura e Alimentação

Proponente

Tatiana de Macedo Soares Rotolo

A feira nem bem sabia
Se ia pro mar ou subia
E nem o povo queria
Escolher outro lugar
Enquanto a feira não via
A hora de se mudar
Tocaram fogo na feira
Ai, que dia, mi'a sinhá
[...]

Água de Meninos acabou
Quem ficou foi a saudade
Da noiva dentro da moça
Vinda de Itaperoá
Vestida de rendas, ô
Abre a roda pra sambar

Canção "Água de Meninos"
Gilberto Gil e Capinam
(Álbum Louvação, 1967)

Os filmes *A Grande Feira* (1961) e *Sol sobre a Lama* (1963) nos colocam em presença de um intrincado jogo de reflexão sobre a história, a memória, a arte e a política. Dois belos filmes, maltratados pela péssima conservação¹ e pelo esquecimento comercial. Ainda sim, após algum esforço, pode-se ter a chance de assistir, entrando em contato com um pensar cinematográfico sobre os destinos da cidade de Salvador, sob a ótica da cidade baixa, mais precisamente a partir da Feira de Água de Meninos, o estômago da cidade, como salienta o personagem Chico Diabo de *A Grande Feira*.

Entretanto, se, por um lado, os filmes mantêm nosso olhar atrelado ao cotidiano da Feira – o artesanato, a alimentação, os saberes, a lama, a religiosidade, as navalhas, as traições -, por outro, lembra-nos que aquele local é também o mundo: lugar público, de encontro inevitável entre as classes sociais, negativo da modernização conservadora ou mesmo um dos tantos portos do mar, onde mercadorias e capitais, esquecimentos e memórias se revezam em uma luta desenfiada entre a reificação e o desejo. É nesse sentido que Ronny, um dos personagens centrais de *A Grande Feira*, marinheiro gaúcho, criado na Suécia, lembra para a madame soteropolitana Ely: “eu sou do mundo... o mundo é barulho, confusão, a vida só tem finalidade quando se luta por ela”. Em *Sol sobre a Lama*, é a vez de João Costeleta, comandante do jogo do bicho na Feira, dizer para a jovem prostituta Therezinha: “dizem que Deus fez o mundo em sete dias. Menos a Feira, a Feira fomos nós que fizemos, palmo a palmo”.

Nos dois filmes ou na canção de Gil e Capinam, não encontraremos, e nem buscaremos, a “realidade” sobre Água de Meninos, área em torno do porto de Salvador, onde se instituiu uma favela e um importante ponto de abastecimento entre as cidades do Recôncavo Baiano. Todavia, estas são obras inevitavelmente fundadas na referência a esta experiência, o que as correlaciona numa coerência que pode não ser a busca inócua por uma suposta autenticidade, mas passa, sem dúvida, pela elaboração artística e política de uma memória sobre o lugar. E não se trata de qualquer memória e nem de qualquer lugar, pois estamos diante de um espaço urbano de comércio e cultura popular, alvo, no início dos anos 60, de uma violenta disputa imobiliária envolvendo grandes empresas, agentes públicos, jornais e sindicatos ligados à Feira. Construir uma memória sobre

esses eventos significa, nesses termos, uma tomada de posição sobre esse conflito.

Se a música “Água de Meninos” fora gravada em 1967, sob a marca da nostalgia, após o derradeiro incêndio de 1964, que destruiu definitivamente a Feira, os dois filmes foram produzidos e lançados no calor da hora. Sem imprimir sobre eles, de antemão, a alcunha do Cinema Novo, trata-se de destacar como, no início da década de 60, o cinema começa a ser visto como uma linguagem artística estratégica na construção de uma memória histórica de um Brasil contraditório, ao mesmo tempo, pobre e sábio, explorado e combativo. Não há como negar que os filmes tenham desempenhado um importante papel, realizando um trabalho de memória que procurou contrapor-se ao discurso de culpabilização de Água de Meninos pelos males da cidade, nos aspectos médico-sanitários e criminais. Como resposta às tentativas de criminalização de espaços populares, os filmes – se não estivessem em pleno esquecimento – poderiam, ainda hoje, dialogar com filmes diversos, de temática aproximada, tais como *Cinco vezes favela*, *Vinhas da Ira*, o francês *A cidade está tranquila* ou *Cidade Baixa*.

Se o nítido engajamento serve como introdução, a análise dos filmes contribuirá para demonstrar as suas diferenças, num diálogo no qual as opções políticas e as ideologias se forjam no talhe da arte, fazendo da metáfora benjaminiana do “relâmpago num momento de perigo” uma boa imagem para a relação dos filmes entre si e para com a Feira e seus conflitos.

A Grande Feira

A Grande Feira inicia-se com uma moldura responsável por explicitar seu foco narrativo². Na entrada da feira, o artista popular entrega folhetos e tenta vender a sua história por 5 cruzeiros, e aos gritos anuncia: “A grande feira de Água de Meninos, senhores, vai se acabar, engolida por tubarões. Vejam com detalhes a extinção da feira de Água de Meninos. Milhares de famílias condenadas ao relento, centenas de saveiros sem porto, feirantes explorados, um grande escândalo.”

Conjuntamente à moldura da ficção popular, o filme apresenta os créditos iniciais acompanhando a entrada do receptor Ricardo no dia-a-dia da Feira. Ele passa pelo verzejador Cuíca de Santo Amaro e

1 A Cinemateca Brasileira possui cópias em VHS, disponíveis ao público mediante agendamento. Os VHS, além da precariedade própria, indicam o estado das películas originais. Durante a realização do texto, o filme *A Grande Feira* teve seu processo de restauro concluído, sendo exibido na *Mostra Clássicos e Raros do nosso cinema 2*, organizada pela CCBB e a Cinemateca Brasileira.

Por “foco narrativo” refiro-me à conceituação de Ismail Xavier: “(foco no sentido de ponto de vista de onde emana, fonte de propagação): sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso.” XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 16.

adentra no local, em uma sequência próxima ao documentário. Os planos gerais reduzem a importância da presença de Ricardo e destacam o cotidiano dos saveiristas e feirantes.

Essas duas entradas, pelos versos populares e pelo cotidiano da Feira, parecem se constituir em uma escolha, presente em toda a narrativa, pois há tanto uma preocupação com a referência à Feira de Água de Meninos e seus problemas políticos quanto um diálogo com a tradição narrativa popular, composta de peripécias amorosas e aventuras.

A chegada de Ricardo no Bar de Pedro introduz o espectador na discussão sobre os problemas da remoção da Feira. Eles são tratados numa longa sequência de discussão no Bar, lugar de encontro entre os diferentes personagens: saveiristas, barraqueiros, sindicalistas, desocupados, prostitutas, receptadores e marinheiros. A pequena variação dos enquadramentos e dos demais recursos cinematográficos dão destaque, nesta sequência, ao que está sendo dito. A câmera e o montador parecem se sentar para assistir, teatralmente, a mise-en-scène dos pontos de vista sobre a feira, num debate definidor das tensões políticas.

Ricardo, preocupado, provoca os demais, ao dizer que irão acabar com a Feira, criando um problema para todos. O filósofo, um personagem sem caracterização detalhada, mas muito presente nas discussões, responde resignado: “é o progresso meu amigo”. Marcado pelo ceticismo, ele comenta com indiferença: “você concorde ou não, o progresso virá”. No argumento original, de Rex Schindler, o personagem é caracterizado como um homem letrado, refugiado na Feira, como último local de liberdade. Essa interessante caracterização perde fôlego no filme, possivelmente devido aos cortes nas falas do personagem nas filmagens ou na montagem final.

Uma outra opinião sobre o destino da Feira é manifestada pela chegada de Maria, após ter navalhado o marinheiro Ronny. Também questionada por Ricardo, ela desdenha da necessidade de um plano e defende a resistência espontânea, sem a intermediação do sindicato: “sindicado não resolve nada, eles querem é dinheiro para campanha eleitoral”. A chegada de Neco, representante do sindicato, apresenta o andamento das negociações. Provocando o filósofo, Neco pergunta: “como vai esse individualismo ferrenho?”. O filósofo rebate:

“rolando por aí sem ser pipa”. Frente ao fracionamento dos posicionamentos, Ricardo, desapontado, gesticula, associando a prática da justiça ao dinheiro.

A discussão desenrola-se para inserir a remoção num quadro mais amplo de interesses. O progresso, citado pelo filósofo, é melhor debatido pela fala de Neco, que reconhece a necessidade de crescimento do porto e o perigo iminente dos tanques inflamáveis, instalados ao lado da feira, embora não concorde totalmente com a remoção para São Joaquim, lugar insuficiente para abrigar os quatro mil feirantes.

Após a sequência no Bar do Pedro, a remoção de Água de Meninos passa a ser o pano de fundo sobre o qual se desenrolará a trama. Assistiremos, de um lado, o furto de Chico Diabo a uma joalheria e os desdobramentos repressivos sobre a Feira. E, de outro, a violência será recortada por um triângulo amoroso formado pelo marinheiro Ronny, pela prostituta Maria e pela madame Ely. As duas tramas criam uma narrativa envolvente que ora se aproxima de um filme romântico, ora de um filme de investigação, dialogando com o popular, seja pela referência a dois gêneros cinematográficos de grande apelo comercial, seja pela proximidade com a agilidade de uma aventura de cordel.

A sequência seguinte é a dos mendigos, despindo-se do teatro diário das ruas, no qual fingem ter doenças crônicas para ganhar com o mercado da compaixão. Na cena, ao reclamarem da queda na arrecadação das esmolas, eles pagam para Chico Diabo uma comissão. Expõe-se, assim, uma imagem da Feira como um ambiente social dotado de regras próprias de poder, com capacidade, inclusive, de lucrar com a imagem de dor e sofrimento associada ao ambiente.

Chico Diabo é construído como o poder máximo do local. Além de cobrar comissão, detém uma extensa rede de apoio. Sua relação com Maria, no argumento caracterizada como a de amante, não é tão bem explicitada no filme. De qualquer maneira, Maria é um apoio importante, pois, na ausência de Chico, cobra dos mendigos e repassa as joias roubadas para o receptador Ricardo. Durante a investigação do caso, a polícia também é associada à ilegalidade, ao exercer chantagem sobre o cafetão Zazá. Pressionado pelos policiais, com um falso mandado de fechamento do Cabaré, Zazá denuncia Chico Diabo, num raro momento de desafio ao poder do líder. A resposta não demora. Chico, com uma oferta de vender a Zazá maconha a um preço baixo, mata-o afogado, como um traidor, fazendo-nos lembrar que as cenas de vingança e acerto de contas não são exclusivas dos filmes brasileiros sobre o tráfico de drogas nas favelas cariocas.

1 Ressaltamos aqui que a formação é em nível de uma auxiliar de cozinha ou cozinheiro, e não o chef de cozinha, a quem além dos conhecimentos das técnicas culinárias, também exerce o papel de potência criativa do restaurante.

Com a morte de Zazá, o poder de Chico Diabo é reafirmado, porém sua presença ostensiva nos jornais acirra a má imagem da Feira na opinião pública. Contudo, durante a narrativa, essa demonização da Feira, em oposição à normalidade da cidade, é posta em questão. O filme, com a caracterização de uma polícia corrupta, com a exacerbação dos interesses econômicos em jogo e da insatisfação existencial das madames (Ely, Conceição e Sara), parece convidar o espectador a (re)ver a cidade de Salvador a partir da Feira, sem estabelecer dicotomias homogeneizadoras que separem valorativamente a Feira e a Cidade.

A solução do impasse da remoção tem um fim na atitude abrupta de Chico Diabo de explodir uma dinamite nos tanques, pois era necessário, segundo suas palavras, colocar um purgante no estômago da cidade. Assim, atingir-se-ia não só a Feira, mas também os poderes interessados em destruí-la. Sob o risco de perder o seu poder local, a solução seria a destruição total.

Paralelamente aos desdobramentos do furto, tem-se o desenvolvimento de uma relação de desejo entre três personagens emblemáticos: Maria, como emblema da Feira; Ronny, como cidadão do mundo; e, Ely, como retrato da pobreza existencial da elite soteropolitana. O envolvimento dos três começa, logo no início do filme, com a condução do marinheiro ao hospital, após se envolver com Maria e levar algumas navalhadas. Embora não se tenha uma cena da briga em si e nem uma explicação de suas motivações, pode-se inferir que Maria tenha lhe roubado dinheiro ou que ele não teria pago pelos serviços dela.

Seja como for, Ronny vai ao cabaré do Zazá acertar as contas com Maria. Em uma sequência muito bem construída, o marinheiro para o baile e, na iminência de ser atacado novamente por Maria, ele a desarma e a despe com a navalha, humilhando-a na frente de todo o cabaré. Após as risadas dos presentes, que assistem à cena como se fosse um espetáculo, Ronny sai em defesa de Maria e a leva para o quarto. Zazá comenta com a madame Ely e suas amigas que nunca havia visto forma mais original de conquista. A banda volta a tocar e o baile prossegue. Nesse momento, sela-se uma cadeia de atrações entre os três personagens.

Maria vê em Ronny uma capacidade de enfrentamento que ela não possui, pois é forte apenas dentro da Feira, sobretudo pela proteção de Chico Diabo. Isso fica mais claro na única sequência em que Maria deixa a Feira. Ela vai ao convento visitar a filha. Seu andar destemido na Feira, com posições firmes nas mais acaloradas discussões, cede lugar ao seu sentimento de culpa em relação à criação da filha. Reforça essa ideia a bela e

triste cena em que Maria se curva e se ajoelha diante da imagem da outra Maria, mãe de Deus².

Por outro lado, o marinheiro Ronny vê na prostituta um forte enraizamento, capaz de desafiar seu despreendimento cosmopolita. Na sequência em que Ronny bebe no Bar de Pedro, antes de ir à procura de Maria, tomamos contato com o seu forte desejo de estabelecer marcas, participar de eventos significativos. Já bastante bêbado, ele conta aos presentes que estava em Cuba, lutando contra o pelotão de Batista, e na África, na turma dos Mau-Mau³. Essa referência poderia ser gratuita e assessoria se não fosse a conversa de Ronny com Ely no fim do filme, após a morte de Maria, quando ele diz: “Quem imaginou que Maria morreria por essa gente? Eu é que não dou para nada. Amanhã mesmo me largo atrás de uma confusão. Se essa gente fosse capaz de fazer uma revolução, eu juro que ficava”. Relacionados, esses momentos transformam Ronny em um marinheiro indiferente ao seu destino geográfico, mas não ao ideológico. Falta a ele uma transcendência, como a devoção de Maria à Feira. Podemos colocá-lo numa lista de personagens do cinema brasileiro dos anos 60 que, de algum modo, refletiram os impasses da revolução: Zé da Cachorra (Cinco vezes favela), Antônio das Mortes (Deus e o diabo na terra do sol) e, após o Golpe de 64, Marcelo (O Desafio), Paulo Martins (Terra em Transe).

O marinheiro, símbolo do mundo e da revolução, torna-se um aferidor das diferenças entre a Feira e a elite soteropolitana. No seu encontro com Maria, a câmera fixa-se abaixo da cama e assistimos ao lento e envolvente enlace dos sapatos. A delicadeza da imagem destaca o envolvimento da relação. Em contraste com essa cena, algo paralelo é proposto, pelas imagens, no encontro de Ronny com Ely. Passeando de barco, os dois se beijam. Há um corte para um plano geral, no qual o barco segue aparentemente sem ninguém à bordo, sem direção. Nesse momento, o envolvimento dos sapatos se choca com a frieza do barco sozinho, tal como Ely se confessa em suas falas.

Curiosamente, Ely é a principal personagem-símbolo da elite, porém em profunda decepção em relação aos valores de seu mundo, e com um fascínio desesperado pelo popular. Diferentemente de suas ami-

2 A religiosidade, nos dois filmes, abre um campo de discussão interessante, pois em ambos o catolicismo é tematizado. Em *Sol sobre a Lama*, há uma longa cena em que o menino loiô, impactado pela grandiosidade da Igreja, usa-a como refúgio para escapar da polícia.

3 Sobre a atuação dos Mau-Mau contra o domínio inglês no Quênia, ver: Assumpção, Jorge Euzébio. “A partilha da África e a resistência africana”. Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 44, p. 77-98, jul./dez. 2008.

gas e do publicitário Renault, que veem a Feira como um lugar de aventura e de exotismo, Ely deixa-se envolver com a Feira e, após o encontro com Ronny, decide romper seu casamento com Ernesto, advogado especializado em divórcio. O seu envolvimento com a Feira é importante, pois produz uma troca constante dos sentidos normalmente atribuídos ao local. Pelo olhar da personagem, a Feira deixa de ser o lugar da miséria e passa a ser o lugar da “vida”, como ela mesmo diz; a cidade (vista da elite) deixa de ser o ideal de limpeza e civilização para ser o lugar da morte, das aparências e da reificação; e, por fim, a Feira não aparece submissa aos desígnios da elite.

Esse enfrentamento entre a Feira e a elite aparece na sequência em que Renault leva Ely e outras madames para posarem para uma foto publicitária sobre o turismo local. O publicitário, após ressaltar o valor das cerâmicas da Feira e lamentar seu possível desaparecimento⁴, exige, com violência, que o vendedor do artesanato saia do enquadramento da foto. Ele recusa-se a sair. Renault chama o policial, que termina por concordar com o feirante.

O desfecho une as duas tramas e consolida algumas questões. O intempestivo ataque de Chico Diabo aos tanques gera uma mobilização, não por acaso, de Ronny, Maria e Ely. Com o pavio da dinamite já aceso, Ronny inicia uma luta corporal com Chico. Nesse momento, Maria pega a dinamite e a leva para a praia. No caminho, ela explode. A Feira se salva, mas Maria morre, numa clara alusão a uma possível leitura popular da tradição católica. Em seguida, a morte de Maria encoraja um linchamento de Chico pela multidão. Após as rápidas cenas de tensão, segue-se uma conversa mais reflexiva entre o marinheiro e a madame. Ely, animada a largar tudo e ir morar com Ronny, percebe que ele não a quer. No último plano geral, vemos o navio partir e Ely voltar derrotada para o carro do marido, que aguarda, pacientemente, a sua volta ao mundo de elite.

Com esse final, o filme frustra os desejos dos três personagens e questiona o poder de Chico Diabo. O risco de remoção permanece, mas algumas ilusões são criticadas. Afinal, o filme parece argumentar que o ímpeto de destruição de Chico Diabo não será suficiente para solucionar o impasse. Também falhou a disposição aventureira – ou guerrilheira – de Ronny. Ainda mais frágil é o apoio ou a compaixão individual de membros da elite, sedentos pelo popular, como Ely.

4 Ainda hoje, a construção da memória sobre a cerâmica do Recôncavo é algo em pauta. A Oscip Artesanato Solidário vende peças para um público, majoritariamente, de elite e desenvolve trabalhos de capacitação e memória: *Ceramistas de Coqueiros: histórias de vida*. São Paulo, Central ArteSol, 2009.

No caso de Maria, há uma ressalva. Ela salvou a Feira, mas da ameaça de Chico, e não dos “tubarões”. A interessante associação dos dois principais personagens – símbolos da Feira – Chico como Diabo e Maria como salvadora –, relaciona-se ao diálogo do filme com o universo da cultura popular e nos faz questionar uma costumeira homogeneização da Feira, oscilando entre a demonização ou a vitimização. Escapando desses extremos, Cuíca conclui a narrativa, sem resolver o problema, pois ele precisa continuar vendendo seus exemplares:

Leiam, a vida heroica de Maria da Feira. Maria morreu para salvar os feirantes. O marinheiro partiu deixando a mulher no cais. O marido perdoou. E os tubarões continuam engolindo a Feira. O problema da Feira continua. O sindicato ainda promete luta, mas os tubarões dominam. O pobre não tem solução. Deus no céu e o Diabo no inferno. Não percam, comprem logo seu exemplar.

A moldura do filme constrói o desfecho não somente como destituição das ilusões ou como uma falta de saídas para o problema da remoção, mas sobretudo nos provoca a imaginar que a narrativa é, antes de tudo, uma homenagem à cultura popular, vista como um produto do pensar e da resistência da Feira. Nessa interpretação, encontramos uma conclusão menos pessimista, cujo interesse é mais se manter alerta à memória dos saberes e dos dramas cotidianos da Feira do que, propriamente, lamentar a ausência de uma solução definitiva.

Sol sobre a Lama

O filme de Alex Viany sobre a Feira de Água de Meninos fora, inicialmente, uma proposta do produtor baiano João Palma Neto, feita em 1962⁵. O convite envolvia ainda a sociedade em uma nova produtora, a Guapira Filmes⁶. Finalizado no final de 1963, e exibido em Salvador, o filme foi mal recebido pela crítica. No jornal *A Tarde* de 23 de novembro de 1963, uma nota comentava:

E o Capri, com raro senso de oportunidade, relança *A Grande Feira*. *Sol sobre a Lama* provocou polêmica. Vamos então comparar os dois e ver qual o melhor. Eu acho ambos muito fracos, mas acho que a *A Gran-*

5 Em carta enviada à Viany no dia 10 de janeiro de 1962. Cf. “*Sol Sobre a Lama – Esclarecimentos de Alex Viany*” In: *Acervo Documental Alex Viany (ADAV)*. <http://www.alexviany.com.br>. Nas próximas notas, citaremos apenas ADAV.

6 “*João Palma Neto não me ofereceu apenas a oportunidade de fazer um filme na Bahia: ofereceu-me sociedade numa produtora cinematográfica, da qual Sol Sobre a Lama seria o primeiro filme*”. “*Sol Sobre a Lama – Esclarecimentos de Alex Viany*” (ADAV)

de Feira é muito superior, não só por ter mais unidade (e tem pouca), melhor direção (Roberto Pires é milhões de vezes superior a Alex Viany) e melhor história. Perde somente na fotografia e no som⁷.

O filme, contudo, parece ter tocado em algumas feridas políticas e sociais, muito presentes na cidade de Salvador, gerando um descontentamento de setores conservadores. A carta de um leitor, oficial do exército, publicada em *A Tarde*, no dia 26 de novembro de 1963 demonstra como os juízos sobre o filme e a Feira estavam politicamente entrelaçados:

[O filme] Propõe-se, ao que parece, defender a Feira de Água de Meninos, no entanto, mostra constantemente (monotonamente mesmo) que aquilo é um reduto de viciados, antro de prostituição de menores, escola de ladrões e vigaristas. Promiscuidade absoluta, falta de higiene, indecência, jogatina, etc. e explorador da própria irmã [refere-se a Ioiô e Therezinha, prostituta menor de idade], que servia de isca para as suas vítimas. Onde está o juiz de menores? Creio que o papel feito pelo garoto poderá marcar sua alma jovem...

Após o fracasso, o produtor decidiu remontá-lo, inclusive refilmando algumas cenas, à revelia de Alex Viany, que, no entanto, permaneceu nos créditos da obra⁸. O conflito terminou na justiça, com a determinação favorável do juiz Paulo Alberto de Azevedo Freitas, da 24ª Vara Criminal, à busca e apreensão do filme, então em cartaz nos cinemas, em dezembro de 1964. Segundo o despacho do juiz:

o produtor, como cessionário dos direitos autorais dos colaboradores ou da obra, tem direitos pecuniários à sua exploração, mas não pode ferir o direito autoral, moral, incessível, do diretor artístico à integridade da obra cinematográfica, a não ser devidamente autorizado por ele⁹.

Embora a Cinemateca Brasileira não esclareça se a sua cópia é a original de Viany ou a modificada por Palma Neto, o cotejamento da cópia consultada com a análise comparativa de Alinor Azevedo¹⁰ e Jorge Bastos, feita à pedido de Viany em 7 de dezembro de 1964¹¹, fornece inúmeros elementos para se afirmar que a cópia disponível na Cinemateca Brasileira, e ana-

lisada adiante, é a modificada pelo produtor¹². Não cabendo à análise histórica julgar e condenar, tal como o poder judiciário, resta-nos a necessidade de ponderar a existência de dois filmes, denominados *Sol sobre a Lama*, um lançado em 1963 pelo diretor e o outro lançado em 1964, após as modificações do produtor. Entretanto, não deixa de ser constrangedora a ausência de análises sobre o filme original de Viany, pois nem mesmo Jean-Claude Bernardet teve acesso à versão do diretor, como ele salienta em *Brasil em Tempo de Cinema*:

não tenho absoluta certeza de que as posições assumidas pela fita sejam da inteira responsabilidade de Alex Viany (roteirista e diretor) e Miguel Torres (roteirista), pois o filme foi triturado e remodelado pelo produtor depois de acabado, e não conheço a montagem original¹³.

Ainda mais constrangedor é ver que a primeira edição do livro de Bernardet, de 1967, foi publicada pela coleção Biblioteca Básica de Cinema, coordenada por Alex Viany. Não teria o coordenador da coleção tido interesse em mostrar ao autor do livro a versão original? Ou seria uma maneira de deixar a crítica implacável de Bernardet recair sobre a versão de Palma Neto, preservando Viany? Independentemente das alterações de Palma Neto, é também nítido o pouco orgulho que Viany cultivava pela sua versão original¹⁴. É importante ressaltar, ainda, a possibilidade de inexistir uma cópia de 1963.

Deixando de lado os conflitos extra-fílmicos, que contribuem para entender o esquecimento ainda maior desse filme em comparação com *A Grande Feira*, analisaremos as principais diferenças da versão de *Sol sobre a Lama* de 1964¹⁵, em relação à construção da memória sobre *Água de Meninos* realizada por Roberto Pires.

12 Amigo de Viany, ele teria sido sondado em 1962 para escrever o roteiro do filme, conjuntamente com Miguel Torres. Recusou o convite por ter outros compromissos e terminou por participar do projeto não com o roteiro, mas com um texto, com linguagem próxima a de um parecer, que visava descrever as modificações feitas pelo produtor.

13 "Declaração", Alinor Azevedo e Jorge Bastos, 7/12/1964 (ADAV).

Há no documento de Azevedo e Bastos referência a 14 cenas com cortes parciais. Há ainda oito acréscimos e transposições (sequências trocadas de posição). Dentre as mudanças mais drásticas, pode-se frisar: 1) o acréscimo da narração em *off* inicial com cenas documentais do Recôncavo e da Feira; 2) A inserção de cenas no interior da draga e as cenas dos policiais atirando nos feirantes (principal produto das refilmagens); 3) A inserção de cenas que deixam explícita a traição cometida por Babau. Também consultamos o roteiro original de *Sol sobre a Lama*, que reforça as diferenças destacadas acima.

14 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007, p. 71.

15 "Os erros básicos do filme [de 1963] vêm da origem, da estória original de Palma Neto; são erros ideológicos que pretendo analisar, no devido tempo, com extensa e minuciosa autocrítica." "Sol Sobre a Lama – Esclarecimentos de Alex Viany" (ADAV) Gostaríamos de ter analisado os três filmes e suas diferenças. Porém, a versão de Viany não está disponível na Cinemateca Brasileira e não foi encontrada em outra instituição de pesquisa, ao menos, na cidade de São Paulo.

7 "A Grande Feira", jornal *A Tarde*, 23/11/1963. (ADAV)

8 Em carta datada de 7 de dezembro de 1963, os produtores comunicam à Viany que o filme passaria por remontagem. (ADAV)

9 "Íntegra do despacho do Juiz Paulo Alberto de Azevedo Freitas, favorável à busca e apreensão do filme" (ADAV).

Sol sobre a Lama, desde o seu texto de apresentação na abertura do filme, traz para o centro da sua narrativa a questão política envolvida na remoção dos feirantes de Água de Meninos. O fechamento do canal do ancoradouro e a sua dragagem definem o problema central do filme. Os dramas pessoais dos personagens, muito mais destacados no filme de Pires, estarão sempre diretamente relacionados às estratégias políticas. Até mesmo o número de personagens se elevará, deixando menos espaço para um aprofundamento psicológico em alguns personagens-símbolos.

Se na abertura do filme anterior havia um poeta popular, no filme de Palma Neto tem-se um longo texto sobre Água de Meninos, lido em voz off e conjugado com cenas documentais. O espectador mais desavisado poderia, inclusive, ser levado a pensar que se trata de um documentário, tal a força do tom retórico do discurso:

Na procelosa orla marítima da capital do Estado da Bahia, o trabalho humano e rude desenvolvido por homens e mulheres que povoam a beira mar do recôncavo baiano sofrera súbito golpe determinado pelo aterramento da angra de Água de Meninos, ancoradouro que dava guarida e proteção a 600 saveiros do tráfego da Bahia de todos os santos. O fechamento do ancoradouro determinava a extinção da Feira que lhe é afim, síntese regional e autêntica das múltiplas implicações do labor daquela gente. No Recôncavo Baiano, que acolhera e presidira o primeiro e mais importante capítulo da civilização brasileira, em nome do progresso, fechara-se aos produtos da pequena indústria, da lavoura do amanhã da terra, da pesca e do variado artesanato; a intermediação propiciada pelos saveiros de belas alvas e sua absorção pela cidade de Salvador na Feira de Água de Meninos.

Outra diferença importante se refere aos tubarões de A Grande Feira, citados por Cuíca. No filme de Palma Neto, os tubarões ganham maior evidência, com nomes próprios e ação. Marco Antônio, dono da empresa interessada na remoção, aparece nas suas atividades sociais e políticas: em um casamento da elite, em matérias na coluna social, em entrevistas e em negociações com o feirante Valente.

Os posicionamentos políticos dos feirantes também são melhor explicitados, pois há visões divergentes dentro do sindicato. Em uma reunião, Valente, que possui uma distribuidora de tijolos, defende a negociação com as partes envolvidas. Do outro lado, o feirante Vadu discorda e defende a resistência à força. A reunião acaba por aprovar um ato conjunto de destruição da

draga. Derrotado, Valente faz um discurso emocionado na Rádio da Feira, mas termina isolado.

Importante para os desdobramentos do movimento é a trajetória de Babau, um saveirista apresentado com certa distância do movimento de resistência. É ele quem denuncia o ataque à draga. Os manifestantes, armados com paus, são recebidos por soldados armados e devidamente posicionados na draga. Após perceberem a traição, os feirantes e saveiristas deixam seus pedaços de pau e observam, atônitos, os soldados, compondo uma cena muito semelhante ao *travelling* pelos rostos dos, também atônitos, trabalhadores de Pedreira de S. Diogo, em *Cinco vezes favela* (1962). Mesmo desarmados, eles são alvejados por tiros e Vadu, o líder, é ferido. Após o massacre, há uma bela música, em um dos tantos momentos em que a trilha sonora não só complementa a imagem, mas apresenta significações próprias por meio do som, tais como na inserção do canto, oriundo da religiosidade afro-brasileira: “Yemanjá, gente má quer fechar nossa Feira do mar. Só minha mãe, a rainha das águas, pode fechar os caminhos do mar”.

Simultaneamente ao massacre, inicia-se um incêndio na feira e Vadu é caçado pelo delegado. Ele atira-se ao mar e consegue fugir para o Forte de São Marcelo, onde permanece refugiado até a morte. Babau, após a traição, é procurado por uma multidão, que o encontra em seu barraco, onde acabara de violentar sexualmente Jurami, a namorada do caminhoneiro Moreno. Este pede à multidão que deixe ele se vingar, mas Manoel, um saveirista bastante ligado aos orixás, interfere e afirma que Babau será julgado pelo mar. Um menino pergunta para Manoel se ele irá morrer, Manoel responde: “o mar é que sabe”. Ele é deixado ferido em um banco de areia, que desaparecerá quando a maré subir, conformando um momento bonito do filme, de elogio às práticas religiosas africanas, algo muito presente na cultura popular baiana, e não tratado em *A Grande Feira*. Esse elogio é construído filmicamente pela música de tom cerimonial, ao lado de um movimento de câmera pendular que imita o movimento de subida da maré e dá expressão ao julgamento realizado pelo mar.

Com a derrota da estratégia de Vadu, Valente desiste da Feira e comunica a sua partida. Sem alternativas e reconhecendo a derrota dos partidários da força, alguns feirantes convencem Valente a colocar sua estratégia em ação. Os feirantes forçam o bicheiro Costeleta a doar duzentos contos para a causa. Com o dinheiro e o apoio, Valente inicia sua campanha, com viagens à Brasília e com uma atuação frente aos jornais. O resultado é rápido, os jornais, inicialmente re-

produtores do discurso de criminalização da Feira proposto por Marco Antônio, passam a denunciar os interesses da empresa e as negociações para a ampliação do porto. Há inserts de manchetes: “Continua desaparecido líder feirante”, “A Bahia vai ser vendida a retalhos”, “Líder da maioria denuncia escândalo do porto (Câmara Federal indignada com transação imoral)”, “Quadrilha do porto em maus lençóis (escândalo contra o povo baiano. Denunciados ontem pelos vereadores)”, “Urgente a encampação do porto (negócio de bilhões por trás de 200 metros de cais)”, “Câmara exige encampação do porto da Bahia”. O prefeito, em resposta à pressão da opinião pública, apoia os feirantes. Em entrevista, na própria feira, diz: “cairei junto com os feirantes”. Acudado, Marco Antônio diz: “Como fazer fechar esses jornais? Como fazer calar essa gente?” e depois afirma: “eles terão o ancoradouro de São Joaquim”.

O filme termina com essa vitória parcial e, ao contrário de *A Grande Feira*, esboça uma esperança de solução concreta do problema. Valente e Vadu, antes em posições antagônicas, terminam unidos, algo demonstrado na carta de Valente:

Vadu, estou de partida para Brasília e ao Rio onde denunciarei todo o escândalo. Confio na vitória e gostaria de tê-lo ao meu lado, os dois juntos lutando contra o inimigo comum. Vejo agora que tanto você como eu temos razão. Se gente como você não brigasse na rua, gente como eu nada conseguiria em conversas de gabinete. Seu amigo e admirador, Valente.

Resistência violenta e negociação, surgem no fim do filme, mais como momentos diferenciados da resistência do que como campos antagônicos. Como apreciação geral, é importante frisar que, apesar da ênfase nas estratégias políticas, o filme não se reduz a um panfleto. Seu cuidado na articulação entre som e imagem, sobretudo na composição da trilha sonora, abre muitos caminhos de interpretação. Mesmo com todas as críticas aos cortes feitos por Palma Neto à composição musical do filme, originalmente concebida por Viany, persiste um trabalho instigante, independentemente se os méritos ou equívocos foram do diretor que virou vítima ou do produtor que virou diretor.

Memória histórica do cinema brasileiro e da resistência popular

O que restou, hoje, da memória de Água de Meninos e dos filmes aqui analisados? Água de Meninos, como fato histórico importante da resistência popular,

é um evento em pleno esquecimento, soterrado por uma memória histórica altamente seletiva na escolha dos eventos aptos a renascerem das cinzas. A Feira aparece no clássico filme *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, mas raramente é reconhecida, pois os narradores (Coutinho e Gullar) apresentam as imagens do local como símbolo da miséria, em contraste com o imperialismo, sem a riqueza de detalhes dos filmes aqui analisados.

Pode-se perguntar, com a música em epígrafe: que fazer com essa saudade que ficou? Sem ressentimento ou nostalgia, resta-nos não perder a memória de Água de Meninos de nossas referências sobre os novos capítulos da cultura popular, da resistência urbana e do cinema brasileiro. As rendas, os alimentos comercializados, as cerâmicas do Recôncavo, a religiosidade católica, os orixás, os versos populares e a resistência das classes populares urbanas não morreram com a Feira. Foram reinventados, modificados e prosseguem suas lutas. O desafio é fazer o diálogo substituir uma saudade nostálgica, tão imobilizadora quanto o esquecimento.

Mas, como realizar essa substituição da nostalgia por uma memória que reatualiza, instituindo o diálogo? Tirar os dois filmes aqui analisados do silêncio dos acervos, colocando-os no mercado de DVDs, nas bibliotecas e na internet já seria um passo adiante. A restauração de *A Grande Feira* já é um movimento animador. Caso contrário, os filmes permanecerão esquecidos ou reféns de uma bibliografia clássica que, pela sua força política de instituir a memória histórica do cinema brasileiro, desencoraja a potencialidade de outras interpretações¹⁶.

Cabe reconhecer, ainda, a experiência de Água de Meninos como uma oportunidade de se ver essa e outras feiras como espaços complexos, não reduzidos ao mero comércio de alimentos e artesanato, mas articulados com relações de classe, embates políticos, disputas culturais, disputas pelo espaço urbano e conflitos pela memória e a história de práticas populares oprimidas.

Referências

- ATAÍDE, Elizângela Rodrigues. “A Feira de Água de Meninos: (1959-1964)”. *Anais do IV Encontro Estadual de História (ANPUH-BA)*. Vitória da Conquista (BA), 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.
- SCHINDLER, Rex. *A Grande Feira*. Coleção Documentos. Salvador, Associação dos Críticos de Cinema da Bahia, s/d.

16 Há muitos aspectos a serem analisados nos filmes, o que extrapola e muito a análise redutora dos filmes como impasses de um cinema de classe média. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

ACERVO DOCUMENTAL ALEX VIANY (ADAV). <http://www.alexviany.com.br>.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

CURRÍCULO

* É doutor (2016) e mestre em História Social (2011) pela Universidade de São Paulo (USP), onde também concluiu o bacharelado e a licenciatura em História (2007). Atualmente, desenvolve pesquisas sobre História da Alimentação, linguagem audiovisual e ensino de História. Publicou artigos em periódicos acadêmicos (Projeto História, O Olho a História, Revista Fênix, entre outros) e capítulos de livros nas áreas de Cinema, História da Alimentação e Ensino de História. É docente do Instituto Federal de Brasília (Campus Riacho Fundo), onde desenvolve pesquisas, disciplinas e projetos envolvendo as relações entre Cinema/História e Cultura, História e Alimentação.