



**HOSANA CAROLINE BRANDÃO BASTOS**

**A FEIRA DE OLNEY SÃO PAULO:  
IMAGENS DE  
“COMO NASCE UMA CIDADE”**

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA**

**2015**



**HOSANA CAROLINE BRANDÃO BASTOS**

**A FEIRA DE OLNEY SÃO PAULO:  
IMAGENS DE  
“COMO NASCE UMA CIDADE”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, na Área de Concentração Desenho e Cultura, Linha de Pesquisa Desenho: história, cultura e interatividade, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, sob a orientação do Prof Dr Luís Vitor Castro Júnior.

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA**

**2015**

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

B326f Bastos, Hosana Caroline Brandão  
A feira de Olney São Paulo: imagens de “como nasce uma cidade” /  
Hosana Caroline Brandão Bastos. – Feira de Santana, 2015.

110 f.: il.

Orientador: Luiz Vitor Castro Junior.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,  
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade,  
2015.

1. Imagem em movimento. 2. Como nasce uma cidade - filme. 3.  
Feira de Santana - BA (1973) - documentário. I. Castro Junior, Luiz  
Vitor, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 791.43(814.22)

**HOSANA CAROLINE BRANDÃO BASTOS**

**A FEIRA DE OLNEY SÃO PAULO:**

**IMAGENS DE**

**“COMO NASCE UMA CIDADE”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. Luís Vítor Castro Júnior - UEFS, Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes - UEFS e Prof. Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib - UFBA.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Luís Vitor Castro Júnior

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS Orientador

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes

Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Prof. Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib

Universidade Estadual da Bahia – UFBA

Aprovada em: Dez de dezembro de Dois mil e quinze

**FEIRA DE SANTANA – BAHIA**

**2015**



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UEFS.**

1) Tipo do documento: [ x ] Dissertação [ ] outro

2) Identificação do documento/autor:

Programa de pós-graduação: Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade.

Título: A Feira de Olney São Paulo: Imagens de “Como Nasce Uma Cidade”

Autor: Hosana Caroline Brandão Bastos

Email: hb\_bastos@hotmail.com

RG: 10107859-58 CPF: 010251225-69

Orientador: Luís Vitor Castro Júnior

Número de páginas: 110 páginas

Data de entrega do arquivo à Secretaria: 10/03/2015

Data de defesa: 10/12/2015

3) Autorizo a divulgação da dissertação supracitada no Portal de Domínio Público do Ministério da Educação<sup>1</sup>.

4) Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação supracitada, autorizo, à Universidade Estadual de Feira de Santana, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais do documento, em meio eletrônico, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela Internet, a título de divulgação científica gerada pela Universidade.

Feira de Santana, 10 de março de 2016

---

Assinatura do autor

---

<sup>1</sup> Conforme Portaria nº.013/2006 do MEC - Art. 5º O financiamento de trabalho com verba pública, sob forma de bolsa de estudo ou auxílio de qualquer natureza concedido ao Programa, induz à obrigação do mestre ou doutor apresentá-lo à sociedade que custeou a realização, aplicando-se a ele as disposições desta Portaria.

À minha vó Lele, mamãe,  
meu maior exemplo de insubordinação ao que não nos faz bem. Que eu tenha sua valentia e  
saiba empunhar um facão tão bem quanto à senhora pra cortar os velames que aparecerem em  
meu caminho.

## AGRADECIMENTO

Enquanto catingueira deste agreste de Feira de Santana, pra mim cada avanço acadêmico significa uma possibilidade de lugar à sombra, neste sertão gostoso de viver, quando a chuva se derrama e agracia a terra. No entanto, essa caminhada rumo à sombra que se aproxima, tem sido possível porque teve gente que veio antes, abrindo caminhos, desbravando a caatinga e fazendo pastagens, refiro-me aqui às mulheres, todas elas, a qualquer uma delas que tiveram que com sua bravura enfrentar as dificuldades e marcar seu território nesse mundo patriarcal, aquelas que invadiram os espaços públicos e ao mesmo tempo criaram suas famílias, que queimaram sutiãs, que subverteram qualquer paradigma de machismo, a todas que não se conformaram com o lugar que tinham, mas se embrenharam na busca do lugar que queriam, a vocês segue o meu agradecimento, pois essa ousadia tornou esse espaço acadêmico passível de ser frequentado por nós, especialmente pelas que são mães.

E nessa vida de contradições, aprendi a ser uma mulher independente justamente com meu pai, que sempre me falou que o melhor pra uma mulher é o estudo e o emprego, e assim nessas faltas duras que nos são impostas, a mais dolorida de todas é sua ausência, mas vai aqui mais um tanto de meu esforço e meu muito obrigada por ter me feito emancipada desde sempre, além de ter me apresentado, me feito viver o sertão e me formar catingueira nessa cidade... e a saudade no coração.

Nessa jornada árida, felizmente tive aguadas, cambueiros e trovoadas que me fizeram trilhar esse caminho, mas com certeza, minha força maior veio de minha fonte perene: Heitor, que começou esse processo dentro de mim, e hoje, me distrai dos momentos de leituras diárias, me fazendo compensar os estudos em madrugadas a fio, é tudo pra você, meu amor. A Jerema devo hoje e sempre o sucesso desse caminho, obrigada por ser meu chão —e como eu sei o valor do chão...- em todos os momentos, você sempre me faz ir adiante, eu com você sou muito mais.

O início dessa fase do mestrado deu-se quando com 40 semanas de gravidez, inscrevi meu projeto no PPGDCI, dias de dor, peso e lentidão reconfortadas pela sabedoria e carinho do professor Robérico Gomes, obrigada pelas revisões em meu projeto, o senhor foi fundamental. Para conseguir desenvolver os estudos, contei, aliás como sempre, com o apoio de Rosa, e mais uma vez registro: nada do que eu venha escrever dimensionará minha gratidão. À Gily e Mineia, obrigada especialmente pelo carinho devotado a meu filhote,

porque isso sempre me acalmou quando eu precisava deixá-lo, tão pequenininho, pra vir estudar.

À Tamires tão doce e leve, Alex, historiador, pesquisador nato e amigo de discussões teóricas e Flavão, um conselheiro com jeito de pai, fica aqui minha gratidão, sem vocês, seria muito, muito mais difícil. A Eduardo tão sabido e tão simples. À querida Mabel, que em um dos piores dias do Mestrado, me disse que essa terra remexida, iria florir, vai hoje meu sorriso: floriu sim! Preciso citar uma amiga especial, Rosana Braga, que quando me via barriguda e cansada, sempre me sorria e dizia: você é retada, Zana. Valeu. A Sara, pelos livros baixados, e ouvidos sempre pacientes às minhas queixas e desespero. Telma, Eugênia e Dulce, obrigada pelo sorriso cotidiano, leveza e apoio quando o caldo entornava no trabalho; a Mateus Fadigas, parceiro de desespero e agonia dessa vida de estudo, é uma honra ser colega de professores como vocês.

Bem, fica aqui o meu agradecimento aos professores do curso, especialmente ao professor Edson, que na fase mais difícil do Mestrado me disse que eu já havia percorrido metade do caminho e por isso não deveria recuar, não era hora pra isso. Obrigada pelo incentivo! A Lilian e Humberto, meus bálsamos nessa jornada. Ao meu orientador, Luis Vítor, mais uma vez as desculpas pelas falhas e o agradecimento por não ter desistido, obrigada ainda por me inserir no Grupo de Pesquisa Artes do Corpo, onde desenvolvi momentos profícuos de entendimento e leitura. À banca de qualificação, os professores Pedro Abib e Claudio Cledson, meu muito obrigada pela leitura minuciosa e sugestões que me auxiliaram na conclusão do trabalho.

E, mais uma vez, minha gratidão ao meu Senhor, Deus de toda a Terra, fica meu louvor, por ter achado graça aos teus olhos e ter me acompanhado, sem sua proteção, eu fraquejaria. Dele, por Ele e para Ele é essa vitória.

## RESUMO

Esta dissertação aborda a imagem em movimento nas sequências do filme Como Nasce Uma Cidade, enquanto dispositivo para analisar a Feira de Santana, que Olney São Paulo filmou neste documentário no ano de 1973, para assim compreender a montagem da história da cidade de seus planos fílmicos, bem como analisar a figura de Lucas da Feira e a presença negra, e, ainda apreender a relação entre modernidade e tradição. Para tanto, enveredamos na abordagem teórico-metodológica da análise fílmica, a partir da decupagem do filme por meio do programa FRAPS, que nos permitiu capturar as cenas de forma isolada, e, nesse desatar, seguirmos na interpretação de tais imagens, as quais apresentam significados patentes e latentes no discurso imagético construído por Olney sobre a sua Feira de Santana, fruto de suas inquietações e dessas estradas do sertão para o mundo, expondo algumas mazelas e entremeios da história e memória local.

**Palavras-chave:** Feira de Santana, história, imagem.

## ABSTRACT

This article deals with the moving image in the film sequences *Como Nasce Uma Cidade* as a device to analyze Feira de Santana, which was filmed by Olney São Paulo in 1973, and so understand the history of the city construction from his filmic plans and parse the figure of *Lucas da Feira* and the presence of black people, and also grasp the relationship between modernity and tradition. Therefore, we embarked on theoretical and methodological approach to film analysis, from the shooting script of the film through the FRAPS program, which allowed us to capture scenes in isolation, and in that way, we followed in the interpretation of such images, which present patent and latent meanings in speech imagery built by Olney on his Feira de Santana, the result of his concerns and paths from backlands to the world, exposing some shortcomings and inset of local history and memory.

**Keywords:** Feira de Santana; history; image.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abertura do filme .....	015
Figura 1.1 – Fotograma indicando o nome do filme.....	017
Figura 2 – Fotograma indicando algumas sequências.....	025
Figura 2.1 – De um lado sertão, do outro a cidade do asfalto, dos veículos e dos vaqueiros.....	026
Figura 3 – Parte dos nomes da equipe técnica responsável.....	029
Figura 4 – ‘Estacionamento’ da cidade em dia de feira.....	035
Figura 5 – Referência aos trabalhadores braçais de Feira de Santana, expressão do visível para além do momento da ocorrência .....	036
Figura 6 – Olney Alberto São Paulo .....	038
Figura 7 – Encartes dos filmes produzidos por Henrique Dantas .....	043
Figura 8 – Quadro descritivo da filmografia de Olney Alberto São Paulo .....	045
Figura 8.1 – Encarte Grito da Terra e O Forte .....	048
Figura 8.2 – Manhã Cinzenta .....	048
Figura 8.3 – Sinais de Chuva .....	049
Figura 8.4 – Olney e os ciganos atuantes em Ciganos do Nordeste.....	049
Figura 8.5 – Abertura do filme Como Nasce Uma Cidade .....	050
Figura 8.6 – Prefeito José Falcão da Silva, 3º da esquerda para direita.....	051
Figura 9 – Chegada a Feira de Santana .....	061
Figura 9.1 – Paus de arara trazendo pessoas à cidade .....	061
Figura 10 – De Feira de Santana para o Brasil .....	063
Figura 10.1 – Todos os caminhos passam em Feira de Santana.....	063
Figura 10.2 – Visualização do <i>Travelling</i> .....	064
Figura 11 – Painel da Rodoviária.....	066
Figura 12 – Alusão à Fazenda que deu origem à Feira.....	067
Figura 12.1 – Casa de Farinha .....	068
Figura 12.2 – Interior da Igreja de São José e Desfile Cívico.....	068
Figura 12.3 – Interior do Paço Municipal .....	068
Figura 13 – Pau de Arara .....	069
Figura 13.1 – Feira livre do Centro da Cidade .....	069
Figura 14 – Igreja de São José.....	073
Figura 15 – Cidades às quais se têm acesso passando por Feira de Santana.....	076
Figura 16 – Recortes de jornal, indicando a constância dos feitos de Lucas.....	077
Figura 17 – Lucas da Feira .....	079

Figura 18 – Jovem representando as mulheres violentadas por Lucas.....	082
Figura 19 – Feirante na Avenida Getúlio Vargas.....	084
Figura 20 – Trabalhador rural.....	085
Figura 21 – Foco nos pés descalços do trabalhador.....	085
Figura 22 – Cangaceiros na caatinga.....	086
Figura 23 – Dança dos cangaceiros na feira livre.....	087
Figura 24 – Pés calçados, símbolo de liberdade.....	088
Figura 25 – Eurico Alves Boaventura .....	090
Figura 26 – Vaquejada .....	091
Figura 27 – Centro da cidade .....	092
Figura 28 – Interior de um dos palacetes de Feira .....	094
Figura 29 – Palacetes .....	095
Figura 30 –Praça dos Remédios.....	096
Figura 31 –Cheegantes.....	096
Figura 32 – Sequência que Olney utiliza para ilustrar o progresso da cidade .....	097
Figura 33 – Homem com traje típico de um sertanejo, andando de bicicleta no calçamento da cidade Sofisticação.....	097
Figura 34 – Autenticidade .....	098
Figura 35– Sofisticação .....	099
Figura 36 – Micareta .....	099
Figura 37 –Transportes .....	101
Figura 38 – Panorâmica da Cidade .....	101
Figura 39 – Caminhão deixando a cidade.....	105

## SUMÁRIO

<b>1 SINOPSE .....</b>	<b>14</b>
<b>2 IDEALIZAÇÃO E MONTAGEM DO TEXTO .....</b>	<b>22</b>
2.1 Trailer .....	23
2.2 O Cinema Enquanto Fonte pra História .....	27
2.3 Cinema e História: a imagem em movimento como registro .....	34
2.4 Nordestino Olney, o Vingador do Sertão .....	38
2.5 As fontes da Pesquisa .....	44
<b>3 COMO NASCE A CIDADE .....</b>	<b>59</b>
3.1 A origem de Feira de Santana que Olney filmou ....	60
3.2 Lucas da Feira, Olney Mandou lhe Chamar .....	77
3.3 Sai Lucas, vem Eurico .....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>107</b>

# CAPÍTULO 1

## *Sinopse*

não era mais a Santana da feira, era a Feira de Santana, às vezes autêntica, às vezes sofisticada. Em seu primeiro século de existência, tomando porte de pequena rainha ela assume com todo seu compenetramento, a pose de nova e futura metrópole <sup>1</sup>.

Assim Olney São Paulo descrevera em seu filme documentário **Como Nasce Uma Cidade** Feira de Santana, que teve sua origem e desenvolvimento vinculado ao comércio de gado e vivenciou a ampliação desse setor econômico envolvendo uma cadeia de outros produtos comercializados. Entretanto, na cidade que crescia tanto populacional, quanto economicamente, surgia a necessidade de ampliação de outros setores, dessa forma, a indústria se fazia necessária como vetor de crescimento no despontar dessa nova versão do espaço urbano feirense, como analisaremos a seguir:



**Figura 1. Abertura do filme**

O progresso acima descrito foi precisamente ilustrado no filme de Olney<sup>2</sup>, que registra desde os primórdios da história de Feira, até a efervescência da década de 1970, sem prescindir dos elementos identitários do sertão na cidade em desenvolvimento. Sendo assim, o vídeo escolhido é uma dimensão imagética e simbólica dessa movimentação econômica e

<sup>1</sup> Trecho narrado no vídeo **Como Nasce Uma cidade** (Feira de Santana – 100 anos de existência, 1973). DVD 06, IN: QUEIROZ, Fernando Pinto de (coord.) Fragmentos da História de Feira de Santana.

<sup>2</sup> Vídeo de Olney São Paulo, produzido em 1973, pertencente à coleção Fragmentos da História de Feira de Santana, uma iniciativa da Fundação Senhor dos Passos que reuniu vários vídeos da história da cidade a fim de resgatar a cultura e a memória local.

cultural e se constitui enquanto registro que permite a análise da história.

Este é um estudo sobre as imagens da cidade de Feira de Santana na década de 1970, a partir da análise do vídeo de 1973, “Como Nasce uma Cidade”. O período que circunstancia o vídeo compreende o que Maria Oliveira (2014) ao discutir sobre Feira de Santana no contexto da urbanização brasileira, chama de

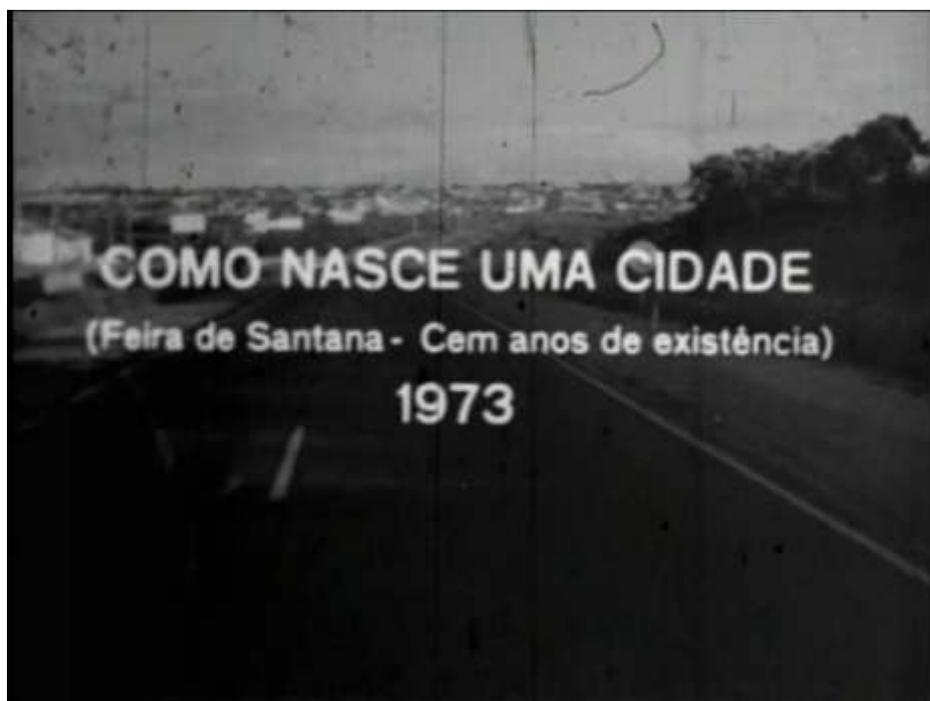
febre visionária do progresso, caracterizado pela euforia da industrialização com a instalação do CIS, por meio da Lei Municipal nº690, de 14 de dezembro de 1970. Com a chegada do CIS, elevou-se a crença de que a expansão econômica do município estaria assegurada pela industrialização, que começava a fazer parte da história da cidade e, seguramente, traria transformações no seu espaço urbano. (Oliveira, 2014, p.57).

Observa-se que a implantação do CIFS (Centro das Indústrias de Feira de Santana), realizado em 1965, mas que vem estabelecer-se de fato na década de 70, constitui-se enquanto importante marco temporal de ruptura com a tradição que dialoga com um outro: a transferência da feira livre da Avenida Getúlio Vargas, uma das ruas mais importantes e movimentadas, para o Centro de Abastecimento no bairro da Barroquinha, a fim de garantir uma melhor circulação e higiene no centro da cidade que demonstravam as mudanças ideológicas presentes em Feira, percebíveis desde o século XIX:

na passagem do século já era clara, entre os intelectuais feirenses, a necessidade de fazer valer junto à comunidade os princípios positivos da racionalidade científica (...) Assim, cumpria viabilizar a possibilidade de controle do ambiente pelo homem, de modo que a saúde, por exemplo, fosse resultado, não do clima, mas da higiene pessoal e urbana, em última instância do planejamento racional, da observância dos preceitos científicos para a vida em uma nova sociedade.(Silva, 2000, p. 157, 158).

Além da difusão desses ideais modernizadores e das balizas temporais citadas, na década de 1970, completaram-se cem anos da emancipação de Feira de Santana, que foi elevada à categoria de cidade em 16 de junho de 1873, passando a ser chamada de Cidade Comercial de Feira de Santana, e é nesse contexto de comemoração do progresso de Feira que o cineasta Olney São Paulo propõe ao então prefeito de Feira de Santana, José Falcão da Silva, o documentário a ser analisado como o objeto de estudo dessa pesquisa: ‘Como Nasce

Uma cidade (Feira de Santana – Cem anos de existência, 1973)’, onde registra o avanço e modernidade da Princesa do Sertão no último século.



**Figura 1.1. Fotograma indicando o nome do filme**

O interesse por esta pesquisa sobre a cidade de Feira de Santana surgiu durante o curso de graduação em História, quando deveríamos escrever um projeto de pesquisa para a disciplina Métodos e Técnicas da Pesquisa, nesse período o estudo tinha como objeto o papel desempenhado pelos vaqueiros na atividade pecuária que é praticada na cidade desde sua origem até os dias atuais, entretanto, a partir da atividade de pesquisa, redimensionamos o objeto de estudo e delimitamos como foco o Campo do Gado de Feira de Santana, tendo esse projeto sido inscrito na Especialização em Desenho desta Universidade e dado origem a monografia: Os Caminhos do Campo do Gado na Feira de Santana: um estudo de desenho urbano.

Vale apontar que o interesse acadêmico despontou a partir de minha vivência nessa Feira sertaneja. Criada nesta cidade, mas ligada diretamente à vida na roça e ao comércio de gado, entendi na academia, especialmente a partir da leitura de Origens e Povoamento de

Feira de Santana<sup>3</sup>, que esta não era apenas a minha realidade, mas, se constituía enquanto importante aspecto da história de Feira, posto que o comércio do gado tem um importante papel na economia e cultura da cidade, sendo assim, iniciei os estudos durante a graduação e percorri o caminho descrito.

Entretanto, como é de praxe no universo da pesquisa, as informações sobre o tema não esgotaram os questionamentos, antes, continuaram despertando o interesse acerca da história feirense a partir de seus aspectos rurais e urbanos, e, na procura de material sobre esses aspectos nos deparamos com a obra de Olney São Paulo, cineasta que desenhou esta cidade em suas diversas películas nos fornecendo importante material para análise cultural e histórica sobre a cidade de Feira de Santana. Contudo, apesar de tamanha relevância, “na trajetória do documentário brasileiro, a produção de Olney é uma ausência inexplicável nas pesquisas acadêmicas e na difusão pública de seus filmes”<sup>4</sup>, assim, é incompreensível que esse autor sertanejo seja pouco estudado no cenário cultural brasileiro, devido a sua fundamental importância pela contundência política com a qual seu estilo agencia a temática sertaneja, e como sua obra tenciona aspectos da narrativa neo-realista, sendo seu discurso de “documentário moderno fundamental porque quebra o silêncio da narrativa hegemônica sobre os acontecimentos periféricos e subalternos”<sup>5</sup>

Contudo, apesar desse rompimento e da significativa contribuição ao cinema brasileiro, rastreando os escritos sobre Olney São Paulo e sua obra, encontramos poucos estudos acadêmicos e sistematizados, “esta ausência do cineasta é similar ao apagamento simbólico dos discursos dos personagens marginais do sertão recalcados nos estereótipos da literatura e do cinema naturalista tradicionais”<sup>6</sup>, abrindo uma lacuna significativa na história do cinema, em particular do documentário brasileiro. Apesar do reconhecimento em torno de *Manhã Cinzenta* (1968), filme exposto em vários festivais internacionais na Itália, Polônia, Alemanha, Inglaterra, Cuba e Chile, o que divulgou o cineasta no exterior, pretendemos entender a obra de Olney para além deste marco, e para isso, escolhemos analisar nesta dissertação o filme *Como Nasce Uma Cidade*, pois, tanto no campo da História, quanto na área da Imagem não achamos nenhuma análise, apesar das peculiaridades que fazem desse filme um importante elemento gráfico-visual pra entender a mentalidade vigente da época de

---

<sup>3</sup> ANDRADE, Celeste Maria Pacheco. **Origens do Povoamento de Feira de Santana**: um estudo de história colonial. Dissertação de Mestrado, Salvador, 1990.

<sup>4</sup> Novaes, 2011, p.80.

<sup>5</sup> Idem, p.77.

<sup>6</sup> Idem, p.80.

seu lançamento.

No intuito de fortalecer os estudos sobre a memória, história e o trabalho do cineasta Olney São Paulo e de potencializar o objeto de investigação, o problema de pesquisa consiste numa tessitura a partir das imagens em movimento do filme como nasce uma cidade, tendo como foco de investigação, saber de que maneira Olney São Paulo projeta no filme a cidade de Feira de Santana, levando em consideração suas inquietações, as memórias e as tramas sociais e históricas.

Diante dessa complexidade os objetivos se configuram em compreender a montagem da história de Feira de Santana que Olney traz em seus planos de filmagem, analisar como a figura de Lucas da Feira e a presença negra feirense foram posicionadas no filme e, por fim, compreender a relação entre modernidade e tradição, argumentação que dá a tônica do discurso fílmico de *Como Nasce Uma Cidade*.

A montagem fílmica de *Como Nasce Uma Cidade* nos traz os grandes acontecimentos de forma heróica na representação imagético discursiva de montagem linear, reafirmando a colonização portuguesa por meio do casal Ana e Domingos e a genuinidade sertaneja como face da identidade local. Portanto, a imagem em movimento é quem vai balizar os constructos históricos e culturais da princesa do sertão, sendo o filme a porta de entrada e a própria intensidade da pesquisa, que nos fez enveredar no mundo imagético da história dos sertanejos que aqui trabalhavam, de Lucas da Feira, da Feira que agora, em 1970, é moderna, e, deixando de ser “autêntica”, abre-se ao novo por meio da industrialização que dará um novo horizonte à cidade.

Nesta seara nos ocupamos em analisar como Olney constrói graficamente a história da cidade de Feira de Santana, levando em consideração sua oscilação entre o rural e o progresso, bem como entender o lugar da população negra nesta cidade, posto que Olney inicia o relato da história enquadrando os corpos negros trabalhando na terra, na casa de farinha, e adiante traz as luzes da cena para a figura do afamado escravo Lucas da Feira. Buscamos ainda compreender a discussão que o filme nos traz sobre a Feira de Santana sofisticada, como Olney a caracterizou a fim de referir-se ao desenvolvimento econômico que redesenharia a cidade conferindo-lhe feições modernas que afastavam-se da tradição sertaneja narrada por Eurico Alves, em *Como Nasce Uma Cidade*.

No sentido de potencializar essas análises dialogamos com os autores em três categorias: no campo História, da Imagem e do Cinema. Para entender a narrativa fílmica do

ponto de vista histórico recorreremos especialmente às obras com viés de história local, tendo buscado em Andrade (1990) os saberes necessários ao entendimento sobre a história de Feira de Santana para além da historiografia tradicional. Boaventura (2006), importante memorialista que exalta a cidade de sua juventude e imaginação, buscando fatos constitutivos da história regional ainda que cheia de nostalgia. Em Poppino (1968) temos seu livro clássico “Feira de Santana” que oferece um panorama sociológico da cidade entre fins do século XIX e meados do século XX, e Albuquerque Júnior (2011), que por abordar a construção do Nordeste enquanto elemento estereotipado pelo discurso da tradição nos auxilia na análise histórica sobre as rupturas e permanências que permearam o período enquadrado por Olney em seu filme.

A fim de ensejar a interface entre cinema, história e imagem, a análise fílmica deu-se a partir da leitura de Rosenstone (1998) que reflete quanto à ciência histórica em pleno desenvolvimento, e por deter esse caráter, comportou renovações metodológicas que nos permite olhar o passado a partir de muitos pontos de vista, fato que tem aportado novos conhecimentos, inclusive o de agregar a imagem em movimento enquanto um meio de leitura da História. Joly (2007) contribui a partir de sua discussão em explicar o que é a especificidade da imagem, a partir da teoria semiótica, considerando seu modo de produção de sentido, a maneira como suscita significados ou interpretações.<sup>7</sup>

Para discutir o filme sob o aspecto teórico, recorreremos especialmente a Kornis (2008), que nos iniciou no entendimento das relações entre História e Cinema, a Stam (2003), que discute teoria do cinema e, tanto contextualiza o surgimento dessa arte, como argumenta criticamente no sentido de explicar a utilização do cinema enquanto veículo midiático; Ferro (1992), historiador contundente nas explicações sobre o filme enquanto fonte relevante para a História. Para interpretar os sentidos do filme nos valem da teoria da análise fílmica, a partir de Vanoye e Goliot-Leté (1994) e de Castro (2010), que nos deram suporte para construção da análise formal. Ainda no campo do cinema, há de se salientar as obras pesquisadas para entendimento de quem foi o cineasta Olney São Paulo, devido ao fato de ser pouco estudado e reconhecido no contexto nacional, e aí destacam-se: Ângela José (1999), jornalista que em seu livro **Olney São Paulo e a Peleja do Cinema Sertanejo**, fruto de seu curso de Mestrado, escreveu sobre a trajetória pessoal de Olney no cinema, trazendo relevantes informações sobre a vida e a obra do diretor e Novaes que em fins da década de 1990, no desenvolvimento de

---

<sup>7</sup> Joly, 2007, p. 30

sua pesquisa de mestrado, descobre Olney abrangido no “imaginário do sertão a partir da perspectiva de diálogos no contexto de formação da história da narrativa e da arte moderna brasileira”<sup>8</sup>, conforme lê-se em **Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na Obra de Olney São Paulo**, cuja leitura de suas análises detalhadas da estética da obra de Olney, permitiu um melhor entendimento do filme *Como Nasce Uma Cidade*.

O texto apresenta-se dividido em três capítulos a fim de contemplar os objetivos propostos. Nesse capítulo 1, *Sinopse*, apresentamos o nosso objeto de estudo e traçamos um contexto da década de 1970, indicando qual panorama serviu de cenário à sagacidade cinematográfica de Olney, bem como sinalizamos o referencial teórico que conduzirá o trabalho. No capítulo 2, *Idealização e montagem do Texto*, explicitaremos os caminhos trilhados na pesquisa, a partir da apresentação da metodologia e da teoria da análise fílmica que embasa a decupagem aqui pretendida, bem como o percurso da análise; evidenciaremos ainda o entendimento da relação entre Cinema, Imagem e História, alguns aspectos da biografia de Olney São Paulo e das fontes da pesquisa. O capítulo 3, *Como Nasce a Cidade*, abrange tópicos que discutem as partes do filme, três eixos, em nosso entender: a história da origem e do crescimento de Feira de Santana, discutida no tópico 3.1, *A origem de Feira de Santana que Olney Filmou*, quando versamos sobre a versão historiográfica e a fílmica; o tópico 3.2, *Lucas da Feira, Olney Mandou lhe Chamar*, que debate sobre Lucas da Feira e presença negra, primeiro informando que a Princesa teve escravo rebelde e, ainda, fazendo emergir o caráter subversivo que Olney apresenta em sua obra fílmica; o tópico 3.3, *Sai Lucas, vem Eurico*, informa sobre a modernização feirense captada pelo ressentimento de Eurico, analisando a contraposição do discurso de modernidade em face do discurso de tradição vigente à época.

---

<sup>8</sup> Novaes, 2011, p.10

## CAPÍTULO 2

# *Idealização e Montagem do Texto*

## 2.1 TRAILER

A metodologia desse trabalho pauta-se inicialmente na discussão do cinema como fonte de pesquisa para a História, premissa que abre interfaces entre Cinema, História e Imagem. Tal diálogo tornou-se possível por ter o próprio campo de saber da História passado por um processo de renovação metodológica, a partir da Escola dos Annales e da perspectiva da Nova História Cultural, a fim de construir um campo inovador do estudo das Ciências Humanas. Esse movimento historiográfico renovador que, questionando a historiografia tradicional, apresentou novos e ricos elementos para o conhecimento histórico, propôs a partir de então uma História mais vasta que agregasse outros aspectos ao seu campo de estudo e aí se inclui o cinema enquanto fonte histórica.

Por conta dessa expansão teórico-metodológica, podemos utilizar as imagens construídas no filme *Como Nasce Uma Cidade* para estudar aspectos históricos e culturais da cidade, posto que, Nóvoa e Fressato (2013)<sup>9</sup>, afirmam que as produções cinematográficas são expressões culturais e sociais historicamente localizadas e podem ser objeto de estudos “por permitirem ao investigador a apreensão e compreensão de mecanismos sociais e de formas de organização cultural de uma determinada formação social”. (Câmara e Lessa, 2013, p. 10).

Entretanto, apesar desse recente reconhecimento do uso de variadas fontes históricas Kornis (2005) afirma que os estudos que relacionam História e Cinema, datam do período do próprio nascimento do cinema, no fim do século XIX:

Nessa época, pessoas ligadas à produção de filmes reconheciam não só o fato de a história estar sendo registrada por esse novo meio, mas também o caráter educativo nele contido, o que levou a pensar na importância da preservação desses materiais. (Kornis, 2005, p.8).

A possibilidade de usar o filme como fonte, permitida ao historiador por conta da Nova História, ocorre, ainda de acordo com Nóvoa e Fressato (2013), pelo fato de a produção fílmica tornar possível recuperar hábitos, costumes, a mentalidade e ideologia da época, pois

os filmes são representações da vivência coletiva, das formas de organização social, das estruturas econômicas, da política e até mesmo das angústias, das

---

<sup>9</sup> Estes autores fazem o prefácio do livro *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva*.

ansiedades, das paixões, dos medos, enfim, de todas as formas possíveis de subjetividade humana. (Câmara e Lessa, 2013, p. 10).

Por entendemos essas possibilidades de análise que o filme de Olney nos traz, referendamo-nos ainda em Ferro (1992), que toma o filme como imagem objeto, afirmando que sua análise deve ir além do que está visível, ou seja, implica considerar elementos externos à película, e, assim, compreender também o contexto da produção, pois o filme traz as marcas do seu tempo, ainda que retrate um período anterior ou posterior, reproduz uma ideologia e traz uma estética que busca agradar ao seu consumidor, ou solicitante, diante dessa observação deve-se capturar na análise o não visível através do visível, assim, a análise não enfocará apenas a imagem, mas o meio em que está inserida:

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, (...) É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens sonorizadas não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de Governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também como da realidade que ela representa. (Ferro, 1992, p.87).

Tendo por referência o princípio acima citado, nosso estudo gira também em torno da figura de Olney São Paulo e do contexto de sua obra fílmica que apresenta um perfil de subversão para a época, o que levou o cineasta a ser submetido às aflições da ditadura militar e morrido precocemente em decorrência da tortura.

Passemos, então, a entender os procedimentos para analisar o filme *Como Nasce Uma Cidade*. Para tal empreita, nos valem da teoria da análise fílmica, que consiste em decupar o filme em seus elementos constitutivos, ou nas palavras de Vanoye e Goliot-Lété (1994), trata-se de decompor o filme, despedaçar, descosturar, desunir, extrair, destacar e denominar materiais, esse retalhamento deve ocorrer inclusive porque o filme passa por inúmeras etapas: a) idealização do filme, estabelecimento do argumento, roteiro e público alvo; b) captação de recursos; c) realização do filme: captura de imagens e montagem; d) distribuição, divulgação e finalmente exibição da obra.



**Figura 2. Fotogramas indicando algumas seqüências**

Após elencar os passos de feitura do filme e perceber que a composição fílmica é uma montagem, cujo controle e manutenção das tomadas são possibilidades estéticas de uma edição intencional, na qual, segundo Silva (2013)<sup>10</sup>, a representação possibilita a indexação de imagens e sons de acordo com a perspectiva de cineasta, exprimindo uma visão particular do mundo, entende-se o porquê em fragmentá-la para uma análise detalhada, pois no filme

**Estamos cercados por um dilúvio de imagens.** Seu número é tão grande, estão presentes tão ‘naturalmente’, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o **produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas.** (Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p.13).

Por conta dessas manipulações, tendo despedaçado o filme e percebido as intencionalidades, resta estabelecer elos entre esses elementos isolados, e compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para originar um todo significativo, desta forma, o filme é o ponto de partida e de chegada da análise, observando ainda que o filme enquanto evento histórico, não deve ter sua análise dissociada da produção.

A fim de realizar a análise fílmica, Castro (2010) propõe que na pesquisa com filmes, seja realizada uma análise crítica externa que leve em consideração o resgate da cronologia do filme, a biografia do cineasta, a equipe técnica de produção, além de críticas e comentários. Nessa análise deve-se treinar o exercício do olhar, percebendo o conteúdo através dos diálogos, indumentária, gestos e sons. A partir dessa leitura, construímos o seguinte roteiro:

<sup>10</sup> SILVA, Bruno Evangelista. A função da montagem na representação fílmica. IN: CÂMARA e LESSA. Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2013.

### Análise de dados

- Resgate da cronologia do filme
  - Biografia do cineasta
  - Equipe técnica de produção
  - Exercício do olhar: perceber o conteúdo/expressão
  - Diálogos
  - Indumentária
  - Gestos
  - Sons
- } Análise crítica externa ao filme

A partir da proposição acima concebida por Castro (2010) notamos a importância em perceber o que está latente atrás do aparente, já que as imagens fílmicas constroem uma realidade inserida na suposta dicotomia: aparente/latente, visível/não-visível, conforme Ferro (1992). Entender tais dualidades contribui pra nossa análise, posto que um filme, segundo esse autor, pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, e no caso particular de *Como Nasce Uma Cidade*, uma leitura paradoxal, a ser decodificada nos entremeios construídos nesse filme provocador, pois em sendo de encomenda e devendo atender a princípios da história formal da cidade, traz um negro rebelde e odiado pra compor a história; película que louva o progresso e a urbanização, mas traz o saudosismo de Eurico.



**Figura 2.1.** De um lado o sertão, do outro a cidade do asfalto, dos veículos e dos vaqueiros.

Devido a essas sinuosidades a análise torna-se complexa, muito porque “embora não seja reprodução, e sim representação fílmica da realidade, o cinema possui um princípio arraigado de autenticidade sobre o qual problemas inerentes à realidade objetiva aparecem em seu

conteúdo.”<sup>11</sup> Por causa dessa autenticidade, é necessário observar os interesses políticos e ideológicos com os quais o filme é produzido, levando em consideração os propósitos e intenções, bem definidas, que retratam uma sociedade não apenas mostrada, mas encenada, já que “o cinema nunca é inocente, tendo um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.” (Nóvoa e Fressato, 2013, p.10).

Nesse despedaçar necessário à análise, utilizamos ainda o programa FRAPS<sup>12</sup> que ao ser instalado no computador e acionado, fotografa o filme, separando literalmente suas cenas e permitindo a visualização das partes que na montagem serão organizadas e comporão os planos fílmicos, esse entendimento da parte para o todo foi imprescindível em nossa análise, pois concordamos com Silva (2013) que recorre a Lukács para explicar que a montagem é um princípio estético e ideológico, cujo efeito criador produz refigurações da realidade que sustentam a credibilidade ou falseabilidade, e nesse contexto, conforme Silva (2013), o cineasta tem uma liberdade formal com a qual representa o mundo de uma forma *sui generis*, elucidando traços da realidade a partir de um ponto de vista peculiar. Observar esses pontos de forma isolada nos permite, então, proceder à interpretação dos elementos gráfico-visuais e o estabelecimento da relação entre Imagem e Cinema.

## 2.2 O CINEMA ENQUANTO FONTE PARA A HISTÓRIA

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção,  
intriga autêntica ou pura invenção, é História  
Marc Ferro

Historicizar o estudo do cinema faz-se necessário para entender essa nova forma de espetáculo que data do fim do século XIX, com as primeiras projeções de filmes realizadas por Lumière e Edison, sendo seu desenvolvimento contemplado pelo crescimento dos nacionalismos, que sabiamente se aproveitou do cinema enquanto meio de difusão dos imaginários nacionais. Para Stam (2003), a teoria do cinema é um corpo de conceitos em constante evolução, já que o cinema pode ser explicado nas dimensões estética, social ou

---

<sup>11</sup> SILVA, Bruno Evangelista. A função da montagem na representação fílmica. IN: CÂMARA e LESSA. Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2013.

<sup>12</sup> O [Fraps](#) é um aplicativo para [Windows](#) que monitora e informa o número de quadros por segundos (FPS) em jogos, parâmetro útil para medir o desempenho de uma placa de vídeo. O programa também faz benchmark e facilita a captura de imagens e gravação de vídeos utilizando teclas de atalho. Disponível em <http://www.techtudo.com.br/dicas-e-tutoriais/noticia/2012/06/como-usar-o-fraps.html>. Acesso em 06/08/2015.

psicológica, permitindo então uma amplitude de significados e interpretações. Aumont (1995) nos explica que

Em seu emprego tradicional, o termo “cinema” abrange uma série de fenômenos distintos que se referem, cada um a uma abordagem teórica específica.

Ele remete a uma instituição, no sentido jurídico-ideológico, a uma indústria, a uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo, para nos atermos a alguns aspectos essenciais. (Aumont, 1995, p.17).

Por conseguinte, entender esses aspectos que circunstanciam as produções fílmicas, acura o olhar do historiador na percepção do cinema para além de uma fonte de diversão, posto que essa nova forma de expressão tem garantido o seu *status* como base para o estudo da História, motivo que nos fez entender Como Nasce Uma Cidade enquanto fonte que nos permita entender as imagens construídas por Olney sobre a memória e história de Feira de Santana em 1973, uma vez que nos filmes, segundo Nóvoa e Fressato (2013), estão expressos imaginários sociais que trazem grandes potencialidades e possibilidades que se descortinam para quem faz do filme, objeto de estudo. A fim de entender essas possibilidades, o filme deve ser visto enquanto partes manipuladas de acordo com o propósito que se queira alcançar, cuja realidade é apresentada à luz de uma leitura criativa do cineasta, segundo Silva (2013). Aumont (1995) também nos indica ser o filme uma representação visual e sonora, visto que

é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move. (Aumont, 1995, p.19).

À organização e sistematização dessas imagens fixas que formarão os planos, chama-se montagem, que Silva (2013) explica a partir de Leone e Mourão enquanto processo que não se configura somente pelo princípio técnico do corte, mas apresenta três elementos: a montagem no roteiro, a montagem na realização e a montagem propriamente dita. Esse procedimento realizado dentro das concepções de quem o realiza, faz do filme um documento que não reflete direta e organizadamente a sociedade, possuindo um alto grau de subjetividade que deve ser considerado, já que a realidade apresentada na película não se constitui como uma reprodução objetivada, e sim enquanto uma refiguração da realidade, direcionada pelos olhares da equipe envolvida na produção do filme.



**Figura 3. Parte dos nomes da equipe técnica responsável**

Destarte, apropriar-se desses conceitos, nos faz identificar a dimensão imagética contida nos fotogramas do documentário *Como Nasce Uma Cidade*, pois em concordância com Silva (2013), e direcionando sua fala pra entender melhor as multifaces desse gênero fílmico que categoriza nosso objeto de análise, o filme documentário nos interessa, sobretudo, por evidenciar uma realidade historicamente adaptada à luz de um discurso encadeado pelo cineasta, no caso Olney e, por isso, representa a perspectiva própria do sujeito criador. Silva (2013), recorre ainda a Nichols para nos informar que o documentário repercute uma representação do mundo em que vivemos à revelia de uma mera cópia ou reprodução de algo existente.

Essas características, próprias do cinema documentário, faz com que pesquisadores e cineastas atribuam a tal gênero características de um cinema mais próximo da realidade, chegando a ser considerado por Rosenstone (1998), um grande gênero cinematográfico, que reproduz a história em imagens, e, podendo ainda, segundo Nóvoa e Fressato (2013), o cinema documentário vir a ser um cinema cidadão, já que, o meio audiovisual, acaba por ser uma importante fonte de conhecimento para a maioria da população, especialmente quando se trata de filmes que narram o passado, pois “as películas têm mais facilidades do que os livros para nos fazer partícipes das vidas e situações em outras épocas”<sup>13</sup>.

Ainda segundo Rosenstone (1998), o cinema oferece novas possibilidades para representar a história, não somente a recriando por meio das imagens, mas oferecendo também uma série de perspectivas sobre os fatos retratados, perspectivas essas, presentes muito intrinsecamente no gênero documentário, refletidas não por vermos o fato ou a vivência em si, mas por serem imagens selecionadas e montadas em sequência para elaborar determinado relato ou defender um ponto de vista, afinal não é uma questão de fidelidade aos

<sup>13</sup> Rosenstone, 1998, p. 108

detalhes, mas, sim da maneira como decide expor o passado, por isso, recria acontecimentos do passado sem retratá-los de forma fiel: “O documentário nunca é um reflexo direto da realidade, é um trabalho no qual as imagens – sejam do passado ou do presente – dão forma a um discurso narrativo com um significado determinado”. (Rosenstone, 1998, p.110).

Nessa desobrigação com a realidade, os silêncios, omissões e faltas são propositais na medida em que estão condicionadas pelo olhar de quem monta o documentário.

Em se tratando especificamente do documentário, Rosenstone (1998) considera que esse formato de narrativa fílmica parece abrir uma janela para o passado, que inclusive oportuniza (re)ver as cidades, “as películas nos permitem contemplar paisagens, ouvir ruídos, sentir emoções, através dos semblantes dos personagens ou assistir a conflitos individuais e coletivos”<sup>14</sup>, dessa forma, nesse mundo dominado pelas imagens, cada vez mais pessoas formam sua ideia de passado através do cinema e da televisão, seja por meio de filmes de ficção, séries ou documentários (Rosenstone, 1998).

Todavia, não apenas a temporalidade deixa sua influência no documentário especificamente e no cinema de forma geral, a cultura e a política também circunstanciam essas fontes históricas, imprimindo na tela iguais reflexos, tanto que em 1950, o cinema brasileiro entrou em crise de identidade, ao mesmo tempo que no país crescia a idéia de um projeto nacional-popular, e é nesse contexto que surge o Cinema Novo, e o cineasta se tornou um militante político e a estética da fome passou a ser a expressão do cinema brasileiro. É dessa época que data o engajamento de Olney no cinema, sendo a precariedade de material uma constante que acaba por se tornar uma linguagem, presente inclusive em *Como Nasce Uma Cidade*, que mesmo financiado apresenta limitações que fazem o roteirista colocar cem anos de história em onze minutos de filme.

Outro aspecto que o Cinema Novo traz é colocar em pauta diferentes regiões do país, apresentando em sua primeira fase, antes do golpe de 1964 a intitulada “Trilogia do Sertão do Nordeste” com *Vidas Secas* (1964) de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra. Para Santos (2013), a segunda fase do Cinema Novo, dá-se pós golpe de 64, quando o cinema recorre à literatura como fonte de resistência.

No campo do documentário a estética cinema novista se confunde com a chegada do cinema verdade, sendo que entre 1969 e 1974, período em que se encaixa nosso objeto de

---

<sup>14</sup> Idem, p.110

análise- que data de 1973, principalmente depois do AI-5, o cinema foi visto pelo governo como o melhor produto para se encaixar no projeto industrial brasileiro, assim, em 1969, foi fundada a Embrafilme, a fim de criar uma indústria cinematográfica no Brasil.

Levando em consideração a conjuntura política do cinema brasileiro e como isso refletiu-se nas diversas imagens que os filmes criaram, podemos, desse modo, nos utilizar da imagem enquanto documento histórico que permite a construção do tempo não vivido através de memórias e experiências visuais, afinal, está envolta em uma trama de acontecimentos sociais dos quais não se separa e que a torna registro de sua época, “filmes e programas de televisão são, por sua vez, documentos históricos de seu tempo, inclusive os títulos cujo conteúdo volta-se para o passado, uma vez que são produzidos sob um olhar do presente.” (Kornis, 2005, p.10). Assim, analisar o contexto da obra fílmica constitui-se uma tarefa que exige cuidado ao refletir sobre temporalidade, pois Kornis (2005) afirma que esse registro não apenas conta como é, mas também como foi, sendo ao mesmo tempo um testemunho do presente e do passado, especialmente nos filmes considerados históricos- afinal toda produção é histórica, pois segundo Mocellin (2002),

a necessidade de popularizar, de simplificar, de dramatizar, enfim, de agradar ao público, acaba escamoteando os fatos. Idealizam-se personagens e utilizam-se temas históricos para abordar questões atuais, ignorando-se, dessa maneira, a mentalidade da época. Além disso, pode-se também usar o cinema para divulgar uma ideologia, como aconteceu largamente na época da Guerra Fria (1947-1989). (Mocellin, 2002, p.30).

Devido a tal complexidade, não se pode perder de vista as influências e intencionalidades da produção e direção da obra, trazendo ainda pra discussão o aspecto mercadológico que o cinema apresenta, tendo se tornado um bem venal por causa da indústria e do comércio cinematográfico, que abriga as esferas de produção, distribuição e exibição.

Contudo, antes de tornar-se rentável economicamente os países da Europa Ocidental e Estados Unidos ainda não haviam percebido o potencial propagandístico do cinema, enquanto os nazistas foram os primeiros a constatar esse potencial, conforme lê-se em Ferro (1992)

Somente os nazistas privilegiaram o filme. Será que foi por serem plebeus que não tinham acesso a uma outra cultura? Seja como for, após a tomada do poder, o cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele fez as vezes de um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. Goebbels e Hitler passavam tardes inteiras no cinema (Ferro, 1992, p. 72-73).

Para além da importância ideológica, a partir do século XX os filmes adquiriram o estatuto de fonte para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico, por isso, o registro das imagens em movimento passou a ser considerado um documento histórico criando para as gerações vindouras a sensação de serem apresentados a um registro fiel de determinada época. Assim, se potencializou uma perspectiva de contribuição trazida do estudo das fontes imagéticas para nossa realidade, entretanto, a compreensão da linguagem cinematográfica, bem como a aceitação dessa modalidade enquanto fonte tornou necessária uma renovação metodológica no campo da História, para que, então, o filme fosse aceito como fonte, ampliando o campo de investigação do historiador e permitindo a interação entre a linguagem visual<sup>15</sup> e a pesquisa bibliográfica.

Nesta perspectiva, o historiador Marc Ferro (1992), inclusive, aceita o filme não apenas como produto, mas também como agente da história, podendo servir como doutrinação e/ou glorificação, fato observado no decorrer da história, pois, “desde o momento que os dirigentes políticos compreenderam a função que o cinema poderia exercer, tentaram se apropriar do meio colocando-o ao seu serviço”. (Kornis, 2005, p.29).

Ferro (1992) amplia a possibilidade da utilização do filme ao afirmar que essa fonte vai além da ilustração, negação ou confirmação da história de sua época, pois permite uma outra história, ou a contra-história, e possibilita uma contra análise da sociedade, revelando tanto os aspectos da realidade, quanto a expressão de sua ideologia. Caminhando nesse viés de alternativas construídas a partir dos ecos que o filme deixa reverberar, nossa proposta está em perceber especificamente a complexidade de *Como Nasce Uma Cidade*, pensando não exclusivamente em sua aparência, mas, sobretudo no que está latente em suas imagens, pois, filme de encomenda que é, oferece uma narrativa aparentemente simples, linear, que visa atender o cliente- a prefeitura de Feira, contudo traz em seu bojo a assinatura de Olney, sutil ou escancaradamente grafada em algumas cenas. Devido a esse caráter multifacetado, *Como Nasce Uma Cidade* traz uma trama heterogênea, ora contando a história da cidade: o âmbito econômico, mostrando seu progresso e crescimento, os aspectos culturais da sociedade feirense, com destaque aos desfiles cívicos, os bailes micaretescos, ora recorrendo a Lucas da Feira e aos cangaceiros para contar um tanto dessa história.

---

<sup>15</sup> O conceito de linguagem visual aqui utilizado foi construído a partir da leitura do texto “Desenho, Fotografia e Cultura na Era da Informática”, no qual, Dias traz a noção de linguagem visual enquanto campo que está contido no contexto do que imagem.

Tomando por partida esses labirintos do enquadramento de Olney, entendemos ser a imagem em movimento um importante documento/registro para o estudo da História, sobre essa questão, recorreremos a Kornis (2005) que nos traz a idéia de Sorlin, segundo a qual, todo filme poderia ser objeto de análise para o historiador, porque por meio da investigação de como os indivíduos e grupos compreendem seu tempo, se torna possível definir o estudo do cinema como documento da história social, fato que leva ao alargamento da compreensão histórica, posto que faz-se necessário a aproximação com a semiologia e semiótica para análise do texto e da linguagem fílmica.

Segundo Kornis (2005), essa relação entre Cinema e História constitui-se enquanto um campo de estudos inovador nas ciências sociais e humanas e então passa a acatar o termo imagem-objeto, considerando a relação do filme com a sociedade que o produz/consome, pois, o cinema pode ser tanto um instrumento de contestação ideológica, quanto de afirmação, em especial a partir do momento que foi percebido como via de propaganda e produto rentável de mercado, quando se começou a produzir também, segundo Mocellin (2002), filmes históricos que reproduzem a ideologia dominante, com estética conservadora que atenda aos parâmetros da elite.

Para examinar tais aspectos, deve-se considerar os seguintes fatores não cinematográficos: realização, financiamento e ação do Estado, analisando ainda as condições nas quais as imagens foram produzidas: origem, data, conteúdo, contexto de produção e recepção.

Essa observação leva a articulações entre narrativas audiovisuais e a construção de uma escrita da história dentro de uma ótica interdisciplinar, sendo o cinema uma linguagem que deve ser desvendada, podendo ainda agregar a memória, cuja função cultural e de transmissão de conhecimentos “é uma obrigação do cidadão, enquanto indivíduo integrado à sua comunidade social” (Gama, 1994, p.9), assim, por meio da memória, desenvolve-se a cidadania e o sentimento de pertença à sociedade em que se vive.

### 2.3 CINEMA E HISTÓRIA: A IMAGEM EM MOVIMENTO COMO REGISTRO

Esse estudo pensa a relação entre História e Imagem<sup>16</sup>, para então compreender a possibilidade do uso do cinema como fonte. Na discussão de tal relação, há de se tomar uma postura multidisciplinar na apreensão da imagem, não como exposição literal, como já discutimos, mas entender que na tela não se mostra o passado, no caso do nosso documentário, mas uma imitação, que pode, inclusive alcançar um número maior de pessoas, posto que o cinema é um meio de expressão capaz de atrair grandes audiências.

Todavia, a relação entre História e Cinema apresenta algumas arestas tanto por conta das concepções que consideram a escrita enquanto fonte primordial para o estudo da história, quanto pela expectativa de fidedignidade quando determinado acontecimento dá origem a uma película, desconsiderando, assim, que, inevitavelmente, ao traduzir o escrito em imagens, sempre ocorrem mudanças que alteram o sentido do passado, (Rosenstone, 1998), pois nenhum filme pode satisfazer todas as exigências de certezas e veracidades dos historiadores.

Para o historiador R. J. Raack, citado por Rosenstone (1998), as imagens são até mais apropriadas para explicar a história do que as palavras, entretanto, sem entrar no mérito de qual fonte é mais apropriada, nos valem dessa assertiva para refletir sim sobre a importância e o impacto que as imagens têm, concebendo que “as imagens da tela, junto com os diálogos e sons em geral, nos envolvem, embargam nossos sentidos e impedem que nos matenhamos distanciados da narração”<sup>17</sup>, essa imagem então produzida pelo cinema vem com a chancela dos requintes que esse meio audiovisual possui e torna-o importante registro gráfico uma para sociedade, que possibilita releituras históricas das marcas do passado:

Os registros gráficos carregam consigo esta possibilidade, são interpretáveis e não têm uma só versão; ousaríamos dizer que guardam uma aura alegórica que espere do futuro uma compreensão mais crítica e menos passiva, em torno das mensagens que podem revelar. (Oliveira e Trinchão, 1998, p.158).

A partir dessa assertiva, Como Nasce Uma Cidade se configura para nós enquanto registro que permite reler várias histórias, permitindo por isso, o reencontro entre presente e

---

<sup>16</sup> Para Joly (2007), a quem recorreremos para entender tal significado, a imagem “designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou a reconhece” (Joly, 2007, p.13).

<sup>17</sup> Rosenstone, 1998, 107

passado, por meio da expressão gráfica do pensamento ou de uma idéia, que tem o caráter transmissor de informações, e está situado numa trama que envolve fatos políticos, sociais, econômicos, culturais e ideológicos.<sup>18</sup>



**Figura 4. 'Estacionamento' da cidade em dia de Feira**

No registro que o filme documentário *Como Nasce Uma Cidade* fez de Feira de Santana, temos a imagem latente, abundante de significados e intenções, do que se queria construir para cidade naquele momento comemorativo e de prenúncio de possibilidades, e, no sentido de entender o procedimento dessa construção imagética, a análise dá-se a partir da imagem da tela, física, patente, conseguida nos fotogramas do filme. A fotografia é uma possibilidade para o estudo da história por ser um registro que, segundo Dias (2007), torna visível o fenômeno para além do momento de sua ocorrência, ou seja, um avanço que possibilitou o registro e a fixação de imagens, sendo, por isso, um momento fundador de um novo paradigma e fechamento de um ciclo na maneira como o homem gráfico passa a se relacionar com a imagem.

---

<sup>18</sup> OLIVEIRA e TRINCHÃO. A História Contada a partir do Desenho. Anais do Graphica 98.



**Figura 5. Referência aos trabalhadores braçais de Feira de Santana, expressão do visível para além do momento da ocorrência**

Sendo a imagem essa gama de possibilidades Joly (2007) nos traz enquanto algo que parece difícil ser definida devido às várias faces que possui e maneiras que é empregada:

O que chamamos imagem é algo de heterogêneo. O que quer dizer que ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: imagens no sentido teórico do termo (signos icônicos, analógicos), mas também signos plásticos: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também signos linguísticos, da linguagem verbal. (Joly, 2007, p.42).

Esse conceito elaborado por Joly (2007) a partir da abordagem semiótica implica discutir a imagem sob o ponto de vista da significação e não da emoção ou do prazer estético, “estudar sob o aspecto semiótico é considerar o seu modo de produção de sentido, a maneira como suscitam significados ou interpretações”<sup>19</sup>, sendo assim, é na busca de significados da imagem fotográfica, tratando a imagem “na categoria das representações, pois se ela se assemelha é porque ela não é a própria coisa; sua função é de evocar, de significar outra coisa que não ela própria utilizando processo de semelhança<sup>20</sup>” que buscamos entender a construção da imagem da ‘nova’ Feira de Santana na década de 1970.

Diante do exposto, vale enfatizar que o filme é uma exibição de fotogramas, que por conta da rotação do projetor, dá a impressão do movimento, considerado por Arnheim (2005), a atração visual mais intensa da atenção. A imagem na tela é uma pequena parte, de um

<sup>19</sup> Joly, 2007, p.30

<sup>20</sup> Idem, p.43

cenário mais amplo, e estando o espectador em repouso, vê esse espaço em movimento. O espaço/a imagem parece vir ao encontro do espectador, que, como os personagens assume papel de ator entre atores. Deste modo, a imagem fílmica como um todo apresenta uma interação complexa de espaços, cenários, objetos e as figuras humanas que se movem, cujos movimentos aparecem somente como elementos integrados no todo.<sup>21</sup>

Portanto, o movimento das fotografias, estabelece o filme e constrói um campo visual constituído de objetos centrais, com papel de moldura, da qual outros dependem, sendo o roteiro e a montagem que determinam essa funcionalidade dos objetos e personagens em suas sequências, resultando em uma produção imagética subjetiva. Considerando nossa imagem em movimento, Como Nasce Uma cidade, Olney selecionou tomadas e enquadramentos, prescindindo tantos outros possíveis, e, dessa forma, construiu a imagem da Feira de Santana de sua percepção, pois de acordo com Calvino (2009), “cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem formas, preenchidas por suas particularidades<sup>22</sup>”, tendo esses aspectos singulares construído uma versão para a história local.

---

<sup>21</sup> Arnheim (2005)

<sup>22</sup> Calvino, 2009, p.34

## 2.4. NORDESTINO OLNEY, O VINGADOR DO SERTÃO

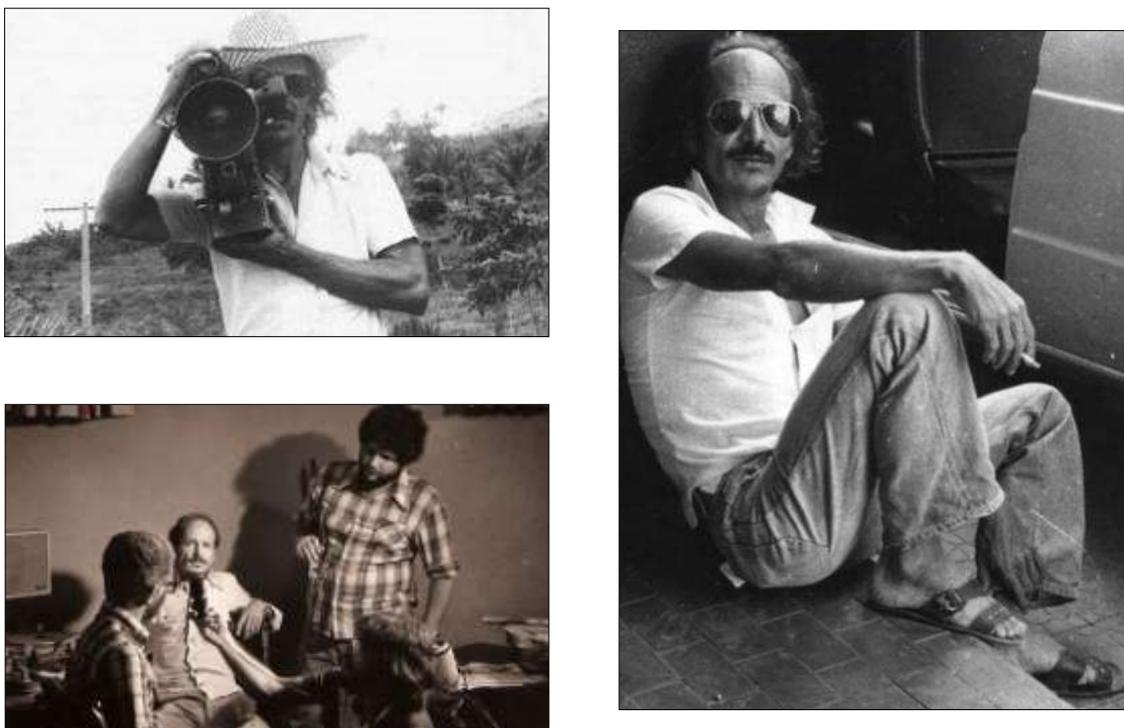


Figura 6. Olney Alberto São Paulo

As imagens<sup>23</sup> que antecedem essas palavras são de Olney Alberto São Paulo, um jovem com inclinação invulgar pro cinema, como se definiu, a partir de sua paixão: fazer filmes. Sempre com a câmera na mão, em todas as pesquisas que fizemos, nos deparamos com a informação dessa avidez inquietante: o cinema. Nesse meio fazia de tudo, montava, dirigia, atuava, fora continuísta, enfim, onde houvesse uma lacuna durante a produção fílmica, lá estaria Olney, usando suas chinelas de couro, inclusive durante uma premiação internacional, provocando burburinho e assombro por conta do calçado. Possuidor de uma obra emblemática caracterizada pela “busca inquietante de um estilo nacional para o filme de Nordeste”<sup>24</sup> e de orçamento escasso para concretizá-la, tornou-se conhecido por grandes diretores, a exemplo de Orson Welles e ao redor do mundo. Nascido em Riachão de Jacuípe, cidade pequena do interior da Bahia, ainda adolescente Olney São Paulo veio morar em Feira de Santana, e a partir do seu envolvimento com o cinema, contribuiu significativamente com a vida cultural feirense, onde teve seus primeiros contatos com o universo cinematográfico.

<sup>23</sup> A imagem superior à esquerda foi retirada do *blog* [cinemocamba.blogspot.com.br](http://cinemocamba.blogspot.com.br). As outras duas nos foi gentilmente cedida por Dimas Oliveira, jornalista, crítico de cinema em Feira de Santana e amigo de Olney.

<sup>24</sup> OLIVEIRA, Dimas Boaventura de. Cinema Demais ou era uma vez dezenas de filmes comentados e a situação do cinema em Feira de Santana. Feira de Santana: FAMP, 2014.

O olhar de Olney sobre Feira começa a ser construído a partir de sua chegada à cidade, em 1948, quando tinha 11 anos de idade. Ângela José (2009) se ocupa em traçar a biografia do cineasta em seu livro **Olney São Paulo e a Peleja do Cinema Sertanejo**, e nos traz que sua vinda foi motivada pela preocupação de sua mãe com os estudos dos filhos, sendo que ele viveria aqui a maior parte dos seus dias:

a cidade abrigaria o pequeno e sonhador Olney Alberto durante a maior parte de sua vida, abraçando-o como filho e incentivando suas iniciativas intelectuais e artísticas. Em dezembro de 1948, Olney ingressava no Ginásio Santanópolis onde, apesar de novato, se destacará pela inteligência e o forte desejo de fazer cinema. (José, 1999, p.23).

A relação de Olney com o cinema começa a se ensejar a partir dessa inclinação invulgar que o faz passar a se corresponder com Jorge Amado e Alex Vianny, a fim de se desenvolver nos caminhos da sétima arte. Atuante intelectualmente, ainda jovem enquanto freqüentava o curso de contabilidade na Escola Técnica do Santanópolis, Olney atuara na imprensa feirense colaborando nos periódicos Santanópolis, O Coruja e Folha do Norte, além de possuir um programa de rádio, *Cinerama*. Freqüentador incansável de cinema vem desse período sua influência e inspirações de cineasta:

O cinema americano, em particular os filmes de *Western*, onde os conflitos pela conquista das terras do oeste perpetuaram o mito do *cowboy*, solitário e justiceiro, e mais tarde, o Neo-realismo italiano, com seu cinema despojado, apresentando um país despojado pela guerra, seriam os principais gêneros a influenciar a formação cinéfila de Olney. (José, 1999, p.27).

Podemos acrescentar ainda que

A sua formação inicial nesse contexto é obtida principalmente através da leitura dos livros modernistas e dos manuais do cinema clássico. Mas também, em grande parte, a sua entrada no cinema dá-se pela *praxis* de sonhos e expectativas que ilustram as mentes dos jovens engajados no cinema como discurso nacional-popular à época.<sup>25</sup>

Tem se nessas citações quais as sementes a fecundar e tornar possíveis os filmes de nosso roteirista, que segundo Novaes (2011) apresentaria como traço singular sua formação

<sup>25</sup> NOVAES, Claudio C. Olney São Paulo: Pesquisa Sobre Um Cineasta. Cine Cachoeira Revista de Cinema da UFRB. Disponível em <http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/olney-sao-paulo-pesquisa-sobre-um-cineasta/>. Acesso em 01/07/2015.

entre o cinema clássico e o moderno, bem como apresentaria aspectos da literatura modernista, que conferiu a seu legado:

Episódios éticos e estéticos do seu cinema atravessado por outros campos de linguagens, como a história, a literatura popular e erudita, a música e as artes plásticas que situam a produção cinematográfica de Olney no ‘entre-lugar’ da intencionalidade realista de cunho documental e da experimentação ficcional na sua cinematografia<sup>26</sup>

Imbuído dessas influências, o *start* de sua carreira dá-se com o curta-metragem *Um Crime na Rua* em 1955, período em que o cinema nacional vivenciou a abordagem de aspectos sociais, políticos e culturais, como também de inovações estéticas de linguagem destemida e enfrentamento de tabus, que fizeram essa nova prática cinematográfica ser conhecida como Cinema Novo, tendo a obra de Olney se delineado baseada em suas memórias de sertão e da cidade, no caso específico de *Como Nasce Uma Cidade*.

E assim, com o Cinema Novo, “começaram a surgir cineastas independentes, trabalhando à margem dos grandes estúdios e dos grandes capitais (...), sobretudo cineastas com uma visão pessoal e lúcida acerca de nossa realidade”<sup>27</sup>.

Por isso, para Ângela José (1999) em conformidade com Novaes (2011), Olney está situado no período das primeiras formulações do Cinema Novo e da proposta de uma indústria audiovisual no país, sendo que

No cineasta brasileiro, a precariedade dos equipamentos obrigava, à época, as alternativas artesanais para a captação direta das cenas reais como *mise en scène* e montagem do cinema clássico. A luz natural explode em sinais de Chuva e o som está em descompasso com a imagem da fala na entrevista. O cineasta viajante expõe a deficiência do material para gravar a riqueza simbólica do outro, e esta pobreza técnica expõe a “estética da fome” do cinema brasileiro nos filmes de baixo orçamento. (Novais, 2011, p.82).

Essas limitações de orçamento faziam que Olney recorresse a materiais emprestados, juntasse dinheiro com amigos para a compra de negativos e fizesse de pessoas comuns artistas em potencial, tendo esse último aspecto lhe rendido uma história lendária relatada por Elídio Azevedo durante a filmagem de *Um Crime na Rua*:

---

<sup>26</sup> Idem

<sup>27</sup> BORGES, Luiz Carlos R. *O Cinema à Margem 1960-1980*. p. 24

Nós estávamos ensaiando a cena do crime. A arma era uma peixeira, grande, bonita, e o rapaz que faria o papel do criminoso perguntou assim pra gente: “É pra matar mesmo?”... Foi aí, que brincando com Olney, eu falei: “É melhor a gente acabar com essa cena ou trocar o criminoso, se não vamos terminar todos presos”... Nós trocamos o ator e colocamos outro que não fosse um criminoso em potencial. Deu certo, fizemos o filme. (Ângela José, 1999, p.34).

Esse episódio marcou a produção do primeiro filme da obra de Olney<sup>28</sup> que abrigou curtas, médias e longas durante o período de 1955 à 1976, pouco antes de sua morte. A obra de Olney é marcada pelo neo-realismo, estética que segundo Vanoye e Goliot-Leté tem como fonte

desastres de guerra, ausência total de recursos financeiros, crises política e ideológica: trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade (...) filmagens externas, em cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou dos efeitos de montagem, imagens pouco contrastadas, recurso a atores não profissionais (operários, camponeses, pescadores etc.) temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares (os personagens centrais não são heróis, mas crianças, velhos, desempregados, gente do povo). (Vanoye e Goliot-Leté, p.35).

Por conta desses recursos presentes na obra de Olney, o cineasta se sobressai no cenário brasileiro e mundial evidenciando à cultura cinematográfica uma obra contundente e original, já que “em Olney, o Brasil constata suas imagens regionais em vozes originais das tradições e mitologias do sertão nordestino marginalizado na história”<sup>29</sup>, o que confere uma tomada de subversão pelo menos do ponto de vista intelectual, pois “o discurso do documentário moderno é fundamental porque quebra o silêncio da narrativa hegemônica sobre os acontecimentos periféricos e subalternos.”<sup>30</sup>

Explorar o universo fílmico de Olney nos fez entender que o viver da pesquisa não se resume apenas na análise cristalizada da obra, afinal “as imagens fotográficas não congelam os traços indescritíveis do real”<sup>31</sup>, mas abriga ainda a descoberta de pessoas que conviveram com o cineasta e nos fez vivenciar a emoção de chegar um tanto perto de Olney, vale destacar aqui a figura de Dimas Oliveira que daqui de Feira se correspondia com Olney no Rio de Janeiro, auxiliava na exibição de sua obra e assistiu à Manhã Cinzenta a convite de São Paulo, projetado na parede de sua casa e em companhia do cineasta.

<sup>28</sup> Vide a tabela com a filmografia do cineasta

<sup>29</sup> Novaes, 2011, p.80

<sup>30</sup> Novaes, 2011, p.77

<sup>31</sup> Idem, p.75.

Outra vivência marcante foi descobrir o filme **SER tão Cinzento**, um curta-metragem de Henrique Dantas, lançado em 2011, que no ano seguinte ganhou o prêmio de melhor documentário curta-metragem na 17ª edição do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, tendo sido premiado também no *Festival de Brasília*: (melhor trilha sonora – Ilya São Paulo – e prêmios Aquisição Canal Brasil e Marco Antônio Guimarães, de pesquisa cinematográfica), *Ser Tão Cinzento* foi ainda um dos nove concorrentes na categoria curta-metragem da Competição Brasileira do *É Tudo Verdade*, realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo<sup>32</sup>. Na premiação do III Festival de Cinema Baiano (Feciba) em 2013, recebeu o prêmio de melhor filme pelo júri técnico<sup>33</sup>. Esse reconhecimento de *SER tão Cinzento*, filme que retrata a memória de Manhã Cinzenta nos trazendo depoimentos eivados da angústia de pessoas envolvidas no filme, amigos e especialmente dos filhos de Olney, endossa o fato assertivo de que

A obra de Olney São Paulo ressurgiu nos dias de hoje como importante traço da nossa história literária, cinematográfica e cultural, porque contém elementos da cultura local em seu conteúdo e é atravessada pela crise intelectual dos anos 1960 (...) Portanto, várias obras regionalistas que foram deixadas de lado ou proibidas na construção da hegemonia cultural brasileira podem desvelar conhecimentos e outros ‘entre-lugares’ da nossa cultura contemporânea para novos leitores e espectadores. (Novaes, 2011, p.166).

Esses novos leitores e espectadores que Novaes nos fala podem ver a o tal ressurgimento ainda por meio de outro filme também de Henrique Dantas: **Sinais de Cinza, a peleja de Olney contra o dragão da maldade**, que no 18º Florianópolis Audiovisual Mercosul, ganhou a Menção Honrosa<sup>34</sup> e faz parte do projeto Peleja, um conjunto de ações ordenadas junto com a família do cineasta, a fim de lhe prestar o devido reconhecimento<sup>35</sup>. O filme ilumina novamente nosso ‘protagonista’, trazendo em seu escopo uma série de variados depoimentos sobre a trajetória de Olney no cinema brasileiro, salientando sua contribuição estética, mas, sobretudo ética e lúcida em discutir aspectos importantes e relegados socialmente. A seguir, temos os encartes dos filmes-documentários de Henrique Dantas, o curta *Ser tão Cinzento* e *Sinais de Cinza, a peleja de Olney contra o dragão da maldade*.

<sup>32</sup> Disponível em: <http://pontocedecinema.blog.br/blog/ser-tao-cinzento-vence-e-tudo-verdade/> Acesso em 27/10/2015.

<sup>33</sup> Disponível em <http://cineinblog.atarde.uol.com.br/?tag=ser-tao-cinzento> Acesso em 27/10/2015.

<sup>34</sup> Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/noticias/18%C2%BA-fam-divulga-seus-vencedores>. Acesso em 27/10/2015.

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.festbrasil.com.br/2011/mostracompetitiva/curtasmetragens/ser-to-cinzento>. Acesso em 27/10/2015.



Figura 7. Encartes dos filmes produzidos por Henrique Dantas

A atuação cinematográfica de Olney deu-se numa conjuntura política dos desvarios de prosperidade inventados entre os anos 50 e 70, desde a invasão do capital estrangeiro em JK até o milagre econômico na década de 1970, inventado pelos militares para persuadir a população do crescimento que o país vivenciava e, deste modo, legitimar o golpe de 1964. Entretanto, nessa conjuntura de ilusões econômicas e sociais, Olney tem a sagacidade de evidenciar em suas películas, temas melindrosos e, caros, a saber: o drama da terra no nordeste, em Grito da Terra; a valorização da sabedoria popular em adivinhar sobre a seca ou a chuva para determinado ano, em Sinais de Chuva; além de parodiar de forma crítica a ditadura militar, já que o cineasta era, segundo nos traz Sinais de Cinza, um humanista, atento a seu tempo e circunstâncias e registrando suas impressões em sequências de filmagem de seus rolos impróprios pra filmar.

Apesar de não haver ainda nenhuma iniciativa em restaurar a obra fílmica de Olney, percebe-se, no entanto, que por meios de estudos acadêmicos, releituras filmográficas, livros, e homenagens<sup>36</sup>, Olney vai sendo lembrado e culturalmente fortalecido às gerações contemporâneas e vindouras.

<sup>36</sup> Na UEFS havia o coletivo Olney São Paulo, grupo que desenvolvia pesquisas sobre o cineasta e sobre cinema. Na Galeria Carmac, no centro da cidade, tem um espaço que leva seu nome, bem como a praça de alimentação do Shopping Boulevard. No bairro do Tomba e do Aviário há a rua Olney São Paulo; Foi tema da pesquisa de Johny Guimarães pela PUC-SP 'O Sertanejo no Cinema de Olney São Paulo'; há uma medalha com o nome do cineasta na Câmara Municipal feirense. No ano de sua morte em 1978, foi realizado um tributo à sua pessoa com exibição de alguns de seus filmes. Em 2013, outro tributo foi promovido pela Fundação Senhor dos Passos. A data de nascimento de Olney, 7 de agosto, ficou marcada como Dia Nacional do Documentarista.

## 2.5 AS FONTES DA PESQUISA

A obra fílmica de Olney trouxe uma contribuição importante para o cinema brasileiro devido às suas marcas inigualáveis. Para entender o contexto dessa produção, a seguir, teremos uma tabela com a relação de suas películas, construída a partir da leitura de Ângela José (1999), que nos permite dimensionar a obra cinematográfica do cineasta de poucos recursos, com preferência pelo enquadramento em preto e branco que se tornou um marco para o cinema brasileiro- ainda que não haja reconhecimento à sua altura, devido à ousadia e inteligência que permeia sua obra, tendo como ícone Manhã Cinzenta que se apresenta enquanto um corte político, econômico e artístico, posto que depois desse filme, sua carreira será redimensionada, devido às perseguições políticas que o cerceará. As sessões da figura 7 trazem a categorização dos filmes em curtas, médias e longas metragens, entretanto, nos atentaremos principalmente ao fator cronológico, por conta do rompimento acima mencionado.

Figura 8. Quadro descritivo da filmografia de Olney São Paulo

## 8.1 Curtas-Metragens

Filme	Ano de Produção	Equipe Técnica	Sinopse
Um Crime na Rua ficção	1955	Elídio Azevedo	Primeiro filme de Olney, nesta experiência ele capta a diversidade cultural própria das feiras-livres, focando a de Feira de Santana
O Profeta de FSA documentário	1970	Julio Ernesto Romiti, Carlos Alberto Camuyrano, Tuna Espinheira, Miguel Spenillo, Júlio Romiti	Documentário sobre o artista plástico Raimundo de Oliveira
Cachoeira, Documento Histórico documentário	1973	Julio Ernesto Romiti, Márcio Curi, Tuna Espinheira, Emanuel Cavalcanti, Paulo Pontes	Documentário que se utiliza de material iconográfico para contar a história, os personagens e problemas da cidade.
Como Nasce Uma Cidade documentário	1973	Pillar Filmes Produções, Ronaldo Foster: câmera e fotografia	Trata-se de um vídeo comemorativo dos 100 anos de emancipação da cidade, destacando seu progresso e desenvolvimento
Teatro Brasileiro I: Origens e Mudança documentário	1975	Ronaldo Foster, Ney Costa Filho, José Marinho, Epitácio César, Sérgio Otero, Severino Dadá, Sandoval Dórea, Aloísio dos Santos, Paulo César Pereio, Regina Filmes	Conta a história do teatro brasileiro no início do século XX. O clímax do filme ocorre com o depoimento de nomes representativos da classe teatral
Teatro Brasileiro II: Novas Tendências documentário	1975	Ronaldo Foster, Ney Costa Filho, José Marinho, Epitácio César, Sérgio Otero, Severino Dadá, Sandoval Dórea, Aloísio dos Santos, Paulo César Pereio, Regina Filmes	Foca o aparecimento de um teatro nacionalista, que procura expressar realidades humanas, psicológicas e políticas do nosso país

Sob o Ditame do Rude Almajesto: Sinais de Chuva  (documentário)	1976	Maria Augusta, Regina Machado, Hermínio Lemos, Valdener São Paulo, João Ramiro Melo, Lael Rodrigues, Edgar Moura	Inspirado em Eurico Boaventura, Olney expõe a sabedoria popular sobre a chuva e a estiagem para um determinado ano.
A última Feira Livre  (ficção)	1976	Hermínio Lemos, Edgar Moura, Leal Rodrigues, Maria Augusta São Paulo, Regina Machado, Pilar Filmes	

## 8.2 Médias-Metragens

Filme	Ano de Produção	Equipe Técnica	Sinopse
Manhã Cinzenta  Documentário	1969	Ciro de Carvalho Leite, Sonelio Costa, Janete Chermons	O filme se passa no período da ditadura militar e mostra um golpe de estado promovido por estudantes em um país fictício da América Latina
Pinto Vem Aí  documentário	1976	Edgar Moura, Ricardo Miranda, Cintia Brito, Herminio Lemos, Pilar Filmes, Cine-Qua-Non	É mostrada a campanha em favor do político Francisco Pinto, conhecido na cidade de FSA por ser um defensor da democracia.
Dia de Erê  documentário	1978	Ronaldo Foster, Walter Carvalho, Ismael Cordeiro, Maria Helena Saldanha, Maria Augusta São Paulo, Ilya Flaherty, José Irving, Walter Goulart, Echio Reis, Henrique Santos, Manfredo Caldas, Orlando Senna, Geraldo Tolentino, Aroldo Teles, Pilar Filmes	Filmado no Rio de Janeiro, nesse filme o cineasta faz um paralelo entre as relações e os pensamentos distintos do Catolicismo em oposição à Umbanda, a partir dos santos São Cosme e Damião. Terminado postumamente por Orlando Senna e Adolfo Caldas.

## 8.3 Longas-Metragens

FILME	ANO DE PRODUÇÃO	EQUIPE TÉCNICA	SINOPSE
Grito da Terra ficção	1964	Santana Filmes, Ciro de Carvalho Leite, Leonardo Bartucci, João Ramiro Melo, Vladimir Carvalho, Erton Lima, Efigênio Matos, Roque Araújo, Messias Gomes	Desvela a tragédia nordestina, as relações sociais, a reforma agrária.
O Forte ficção	1974	Julio Ernesto Romiti, Marcos Bottino, Agnaldo Siri, Manfredo Caldas, Eduardo Cabus, Janete Chermont, José Telles, Pio Araújo	Adaptação do romance homônimo de Adonias Filho e conta as recordações de personagens, tendo como pano de fundo a existência do Forte São Marcelo
Ciganos do Nordeste documentário	1976	Maria Augusta São Paulo, Edgar Moura, Gabriel Ramalho, Campinho, Lael Rodrigues, Cintia Brito, José Roberto, Regina Machado, Hermínio Lemos, Echio Reis, Luís Abendia, Mário Murakami, Henrique Santos e Walter Barreto.	Considerado o único documentário brasileiro a tratar da marginalização do cigano nordestino, objetivando desmistificar imagens pré-concebidas.

As figuras a seguir, nos mostram imagens referentes a alguns dos filmes listados no quadro anterior.<sup>37</sup>



Figuras 8.1. Encarte Grito da Terra e O Forte



Figura 8.2. Manhã Cinzenta

<sup>37</sup> Essas imagens também foram conseguidas através de Dimas Oliveira.



**Figura 8.3. Sinais de Chuva**



**Figura 8.4. Olney e os ciganos atuantes em Ciganos do Nordeste**

Elencados os filmes na figura 7, observa-se que a temática regionalista constitui o *script* da obra de Olney, o jovem que tão precocemente descobriu o cinema e fez dessa arte um expoente pra os anseios e problemas de sua região, e nem por isso foi reducionista, antes, expôs a riqueza cultural e sabedoria popular sem, contudo, estereotipá-la. Em se privilegiando o aspecto cronológico, faz-se notar algumas mudanças na estética de Olney pós *Manhã Cinzenta*, filme representativo devido às sanções que levou seu roteirista, diretor e produtor aos porões da ditadura, sendo, por isso, estabelecido enquanto marco, que segundo Novaes (2011) fez que Olney

enveredasse pelo cine documentário: “Após o acontecimento emblemático com o filme *Manhã Cinzenta*, Olney São Paulo transforma a sua carreira de cineasta em documentarista com inserções quase sempre traumáticas no cinema de ficção.”<sup>38</sup>

Inicialmente sua obra cinematográfica versa sobre cultura local com *Um Crime na Feira*, cujo *set* de gravação fora a feira-livre; já as questões em torno da terra e da sobrevivência dos sertanejos foram tratadas em *O Grito da Terra*. Passado um período de aproximadamente cinco anos, tem-se o aclamado *Manhã Cinzenta*, entrelaçando cenas reais de passeatas estudantis às cenas gravadas do julgamento presidido por um robô. No sentido inverso do que poderia se esperar, mesmo com os desdobramentos que Olney sofrerá na carreira em fins da década de 1960, apesar das limitações de saúde e orçamento, foi a partir de então que produziu uma grande quantidade de filmes, a maioria documentários de curta-metragem, favorecendo os aspectos culturais, sem, contudo, prescindir a tônica política, às vezes de forma velada.



Figura 8.5. Abertura do filme *Como Nasce Uma Cidade*

O filme, objeto de estudo desse trabalho, *Como Nasce Uma Cidade*, localiza-se nesse momento pós *Manhã Cinzenta* e apresenta-se como uma exceção na carreira de Olney, por ser um filme de “encomenda”, conforme vê-se no fotograma anterior,

<sup>38</sup> NOVAES, Claudio C. Olney São Paulo: Pesquisa Sobre Um Cineasta. Cine Cachoeira Revista de Cinema da UFRB. Disponível em <http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/olney-sao-paulo-pesquisa-sobre-um-cineasta/>. Acesso em 01/07/2015.

expressado pelo agradecimento à prefeitura, e, por isso deveria ser construído pra atender uma demanda específica: mostrar o sentido de glorificação da história formal da cidade de Feira de Santana, entretanto, ao desenhar com luz a história da cidade, apresenta-se entremeado por re-contos, contradições e diálogos a todo instante com a cultura popular<sup>39</sup>. Em um filme financiado pela prefeitura, traz o poder formal e instituído, muito rapidamente representado pelos políticos locais, com José Falcão filmado de perfil, ao lado de seus correligionários, sem nada na narração ou alguma legenda que indique ali tratar-se do prefeito da cidade, estando ainda esse fotograma da figura 8.6, inserido no filme entre os fotogramas que mostravam os desfiles cívicos destacando a figura de Maria Quitéria, a narração específica de quando o prefeito aparece trata do seguinte: “conforme documentos da época, está provado que Maria Quitéria de Jesus Medeiros, heroína das lutas pela independência do Brasil...”<sup>40</sup> e então a cena volta aos desfiles e encerra-se a narração dessa biografia.



**Figura 8.6. Prefeito José Falcão da Silva, 3º da esquerda para direita**

Em contraponto a essa sequência, de forma demorada e mais detalhista Lucas da Feira, ocupa uma parcela de tempo considerável na película, sendo apresentado pelos

<sup>39</sup> Entendemos esse termo a partir de Stuart Hall, no qual a cultura popular não apresenta um sentido puro, ou de resistência à modernização, e sim como parte integrante da cultura, no caso, cultura local feirense, e suas reconfigurações.

<sup>40</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade

recortes de jornais, além da narração nos informar o nome completo e a biografia desse signatário da rebeldia, representante de um poder paralelo, contestador da escravidão. Observa-se, portanto, que Olney constrói um discurso áudio visual em seu filme que contempla o financiador, sem prescindir de sua visão crítica, expressa muito claramente em particular nessa sequência, sobretudo pela dissonância entre narrativa e imagem quando refere-se ao prefeito, isso pode ser explicado pela teoria de Nichols trazida por Silva (2013), segundo a qual as narrativas no documentário, destaca pelo menos três variantes: a apresentação de um retrato do mundo objetivo, a representação do interesse de outros e a defesa de um ponto de vista.

Ao retomar o roteiro que propomos no texto, temos que a análise de dados traz também como ponto de observação o resgate da cronologia do filme, por isso, é válido entender o discurso vigente em 1973, quanto às mudanças ocorridas em Feira. Os pecuaristas e comerciantes que compunham a aristocracia sertaneja local tinham no comércio e nos negócios de gado o pilar de sua prosperidade econômica, e, por isso, louvavam a cidade inocente e bucólica, “bem nascida entre verdes colinas, sob o encanto de um céu azulado”<sup>41</sup>. Entretanto, o desenvolvimento de novos setores produtivos, no caso a indústria, com novas proposições e feições pra composição da urbe, retiravam-lhe sua zona de conforto, o que causava estranhamento à Feira que se insurgia e fazia nascer a lembrança da cidade que traziam em sua mente e domínio, tendo essa tensão feito aflorar o discurso saudosista.

Sempre atento aos aspectos sócio-culturais, Olney captura essa natureza e consegue traduzi-la em sua película *Como Nasce Uma Cidade*, expondo o discurso oficial vigente sobre as mudanças estruturais, que culminariam na transferência da feira-livre e do campo do gado do centro da cidade. Todavia, não podemos afirmar que esse é um filme que narra o progresso, o desenvolvimento e o saudosismo de Eurico, apenas; posto que a narrativa fílmica oscila entre apresentar o discurso de tradição e apresentar os subterfúgios do filme que Olney queria fazer, esses últimos traduzidos pelas rupturas, em particular pela presença de Lucas, escravo que é ojerizado por essa elite, ainda ligada pela memória aos des-feitos do rebelde, mas que Olney traz a cena, como parte da história da cidade, inclusive aproximando em seu texto a morte de Lucas e a emancipação da cidade, conferindo ares de provocação ao documentário: “Lucas da

---

<sup>41</sup> Hino à Feira, composto por Georgina Erisman, disponível em <http://letras.mus.br/hinos-de-cidades/1205394/>, acesso em 28/10/2015.

Feira morreu na forca a 25 de setembro de 1849, pouco tempo depois de tão célebre fato, o vilarejo passou a ser cidade, com o nome de Cidade Comercial de Feira de Santana.”<sup>42</sup>.

Por conta desses aspectos acima enumerados, consideramos que esta obra de Olney define-se pelo caminho do entremeio, já que faz um filme de encomenda, mas com pitadas de sagacidade e ironia até, e, dessa forma, possibilita ao expectador um outro lugar que não exclui o oposto, nem mesmo o contraditório, mas, ilumina o entremeio da história da cidade que origina-se a partir de uma fazenda, desenvolveu-se economicamente, compactuou com a escravidão, vivenciou episódios de revolta escrava, e, depois foi emancipada. Portanto, a noção de entremeios vai pautar o nosso olhar sobre a análise fílmica como um caminho possível de identificar nas imagens o jogo constante entre o aparente e o latente.

Olney constituiu sua obra, de forma alternativa, sem maior apoio em patrocínios e cerceado pela Embrafilme, particularmente depois de Manhã Cinzenta que metaforizou o período político marcado pela ditadura militar no Brasil através de um julgamento presidido por um robô; a existência do filme, considerado subversivo, foi associada ao fato de cópias terem sido exibidas em um avião de voo internacional, destinado a Cuba, acontecimento que teria justificado a prisão de Olney. Contudo, no filme Sinais de Cinza, o cineasta Luiz Paulino dos Santos, desmente a história inventada pela Aeronáutica, afirmando que as cópias foram encontradas no apartamento de um rapaz que seqüestrou o filme, mas deixou a cópia em casa, não havendo a tal exibição que legitimou coagir Olney. Essa fala é endossada pela comissária de voo Guaraciaba Salvador que relata: “*Não existiu filme, nunca existiu filme nenhum. Como? Que não passava nem filme a bordo? Nunca existiu filme nenhum.*”<sup>43</sup>

Ocorre que inventaram a história, e Olney, que à época morava no Rio de Janeiro, foi intimado a depor e prestar esclarecimentos sobre tal episódio, em seu favor alegou não ter nenhum envolvimento com o seqüestro, e como havia feito cópias de seu filme a fim de fazê-lo concorrer em festivais internacionais, poderiam ter se extraviado. O fato é que a história não convenceu tanto que tornou-se preso político, tendo passado pelos horrores da tortura física e psicológica que atingiram a si e aos seus. Em

---

<sup>42</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade.

<sup>43</sup> Trecho narrado no documentário Sinais de Cinza, a peleja de Olney contra o dragão da maldade

depoimento ao curta SER tão cinzento, seu filho Ilya chega a citar que mesmo depois de ter sido liberado, Olney era ‘visitado’ por seus algozes durante o expediente, que sem agressões físicas o minava emocionalmente.

A prisão e a tortura deixariam em Olney marcas indeléveis, introspectivo, não foi de conversar ou expor abertamente os detalhes de sua detenção, entretanto, depois disso, sua saúde tornou-se mais frágil, especialmente depois de uma dessas visitas de agentes da ditadura em seu local de trabalho tendo provocado uma crise que levou a seu afastamento do emprego de funcionário público no Banco do Brasil, onde já era um estranho no ninho, pois subversivo trabalhava em uma das maiores instituições financeiras do Estado Brasileiro.

Esse contexto desfavorável trouxe ainda apuros financeiros a Olney, já que passou a contar com dificuldades em captar recursos para futuras produções, devido ao já citado cerceamento da Embrafilme. Foi então que a fim de liquidar algumas dívidas propôs à prefeitura, à época do governo do Prefeito José Falcão da Silva, o filme documentário *Como Nasce Uma Cidade*, com objetivo de mostrar o progresso econômico que fez de uma fazenda, a cidade Princesa do Sertão, moderna e industrializada, dando destaque especial à presença da população negra e à figura do temido Lucas da Feira. Devido à tônica desenvolvimentista que dialogava com o momento econômico da cidade e saudosista do ponto de vista sócio-cultural, *Como Nasce Uma Cidade*, foi exposto nas telas de cinema feirenses, tendo ainda rendido a seu autor um considerável valor monetário por ganhar premiações em festivais nacionais.

Em *Como Nasce Uma Cidade*, Olney faz uma montagem que registra a ‘verdade’ da história de Feira de Santana e a reconstrói fabulando tendo por referência suas memórias, narradas a partir da poesia nostálgica de Eurico que traz a peculiaridade em louvar o progresso, mas apresentar ressentimento quanto à destruição da memória rural e idealizada, deixando assim de ser contraditório e passando a ser paradoxal, confirmando o traço de sua obra em apresentar

os discursos em silêncio de filmes que reconstituem alteridades paradoxais na ausência/presença de mitos nacionais e regionais (...) e em Olney, o Brasil constata as suas imagens regionais em vozes originais das tradições e mitologias do sertão nordestino marginalizado na história (Novaes, 2011, p.79-80).

Além de fazer protagonistas tais vozes e tradições, Olney em *Como Nasce Uma Cidade*, nos faz refletir sobre a discussão de temporalidade porque filma o passado na contemporaneidade de 1973, assim ao montar o filme, nosso cineasta traz um discurso baseado na tradição, que nos fala mais de seu tempo do que de qualquer outro momento, visto que “a hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre ‘fala’ do presente, do aqui e agora de seu contexto de produção”<sup>44</sup>. A tradição a qual nos referimos se expressa em uma identidade construída para simbolizar o povo sertanejo, assim definido não apenas por não morar na capital, mas, principalmente pelo sertanejo ligado às atividades rurais e mais propriamente dito, ao trato e comércio de gado. Simões (2007), nos traz em sua dissertação<sup>45</sup> que o comércio de gado crescia a plenos pulmões no início do século XX, em comparação com o comércio:

Apesar do crescimento no número de estabelecimentos comerciais em mais de 500% no período de 1881 a 1916, este setor não obteve o mesmo êxito nas duas décadas consecutivas, apresentando um aumento de apenas 40 %. Em contrapartida, os dados reunidos sobre o comércio do rebanho bovino realizado na Feira do Gado durante os anos de 1910 a 1929 indicavam o aumento das negociações em 400%. Tais números, entretanto, podem indicar uma conjuntura econômica na qual observamos um declínio das atividades comerciais formais e o crescente aumento do volume de negociações no mercado informal. (Simões, 2007, p.43).

Esse trecho nos traz a dimensão que o comércio de gado tem para a economia da cidade, o que, certamente, a influenciará culturalmente, a caracterizando como civilização do couro, muito bem definida por Jorge Amado, que sem perder de vista o crescimento urbano de Feira, afirma:

Feira de Santana é uma capital. Não apenas porque o progresso que a alma deixou de ser, há muito, o lento caminhar das cidadezinhas do interior, dando-lhe dimensão metropolitana, mas porque essa cidade é a cabeça de uma região, é a porta de entrada e saída de uma civilização, a civilização sertaneja do couro. (Suplemento do Diário de Notícias, Salvador, 26.03.1967, In: Boaventura, 2006, p.244).

---

<sup>44</sup> Vanoye et al, 1994, p.55

<sup>45</sup> Os Homens da Princesa do Sertão: Modernidade e Identidade Masculina em Feira de Santana (1918-1938)

Amado consegue então, expressar o caráter híbrido da cidade sertaneja no contexto de modernidade, com elementos que se integram, muito embora a primeira metade do século XX, em Feira de Santana tenha sido caracterizado pelo esforço de torná-la, primeiro cidade de fato, com feições urbanas, a partir dos ideais, segundo Simões (2007), dos filhos da elite local que após dirigir-se à Salvador para estudar, voltavam com intenções de construir uma nova imagem para a cidade:

Suzarte, assim como tantos outros feirenses, passou a examinar e desaprovar a imagem de cidade do interior, de Princesa do Sertão-pastoril baiano que sua terra ao longo de sua história cultivava, pois se no imaginário urbano republicano a figura da cidade movimenta-se entre as representações da boa cidade (limpa, bonita e civilizada) e a da má (suja, feia e incivilizada), Feira de Santana com seu Campo do Gado e sua feira livre, repleta de tabaréus suarentos, certamente não figuraria como um exemplo da primeira. Tudo que envolve a cidade deveria remeter, portanto, à educação, à tecnologia, ao comércio pulsante e vibrátil, aos bons costumes e à elegância, elementos que não eram contemplados pela imagem de sertão. (Simões, 2007, p.49).

Em contraponto a essa visão, em fins da década de 1960, quando a atividade industrial passa a ser fomentada e implantada na cidade e essas feições urbanas se acentuam, vem então a saudade da Feira sertaneja e Eurico Boaventura solicita: O sertão necessita de dar cor de si e exigir o culto de sua gente, história do seu passado. E aqui, na nossa cidade do planalto, teria a gente meios de começar a escrever esta história.<sup>46</sup>

Essa rixa, pra usar um termo bem sertanejo, que perpass(a)ou os discursos sobre a identidade feirense, constitui também, um outro entremeio que Olney considera em seus planos de filmagem nesse documentário, porquanto, depois de expor a origem e desenvolvimento da cidade e os feitos de Lucas, Olney traz a imagem e voz do próprio Eurico Boaventura expressando seu descontentamento com as novidades que agora integram a fisionomia da cidade:

E é em Eurico Alves Boaventura, poeta salpicado de orvalho e leite cru, no dizer de seu colega Manuel Bandeira, que vimos relembrar tais fatos com profunda e desesperada nostalgia: A cidade foi se

---

<sup>46</sup> BOAVENTURA, Eurico Alves. A Paisagem Urbana e o Homem: Memórias de Feira de Santana.

desenvolvendo, se desenvolvendo, perdeu a sua brejeirice e delirantemente batia palmas para a entrada do século XX.<sup>47</sup>

Essa visão de Eurico representa o descontentamento da aristocracia sertaneja local que não se vê posicionada nas novas feições da cidade, assim agarram-se ao alicerce da tradição a fim de desacreditar a Feira moderna que agora dividirá espaço com a Feira rural, nessa perspectiva, Olney posiciona-se enquanto

O idealizador intelectual do filme [que] coloca o estilo pessoal em diálogo com a estética da escola que representa a política audiovisual da época e este diálogo estabelece a ponte visível, ou invisível, entre lugares culturais distintos e técnicas audiovisuais e autorais específicas. (Novaes, 2011, p.76-77).

Observa-se que as especificidades técnicas e autorais de Olney podem ser circunscritas inclusive em seu “discurso de afetividade, ao fazer contato com um outro ‘sentir’, mostrando as diferenças culturais como relativas”<sup>48</sup>, tendo como contexto técnico de boa parte de suas produções, a falta de recurso que

obrigava, à época, as alternativas artesanais para a captação direta das cenas reais como mise en scène e montagem do cinema clássico... a deficiência material é transformada em linguagem alternativa na realização deste gênero de filme nacionais, operando semelhanças discursivas com as produções melhores apoiadas tecnicamente na França e no Canadá. (Novaes, 2011, p.82).

Isto posto, devido às peculiaridades da montagem fílmica de *Como Nasce Uma Cidade*, levando em conta a importância de seu roteirista e produtor, o contexto sócio-político e econômico e o fato de as luzes estarem sempre direcionadas à Manhã Cinzenta, entendemos ser necessário ampliar o *zoom*, “sobre uma produção ainda pouco estudada sistematicamente no cenário acadêmico da cultura brasileira, como é o caso da obra de Olney São Paulo”<sup>49</sup>, a fim de entendê-la e de posicioná-lo academicamente devido à sua contribuição e ousadia de alinhar-se em uma proposta de enquadrar

---

<sup>47</sup> Trecho narrado no documentário *Como Nasce Uma Cidade*.

<sup>48</sup> Novaes, 2011, p.76.

<sup>49</sup> Novaes, 2011.

“sujeitos subalternos<sup>50</sup> colonizados e confinados na geopolítica clássica do discurso colonizador.”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Vale ressaltar a corrente dos chamados estudos subalternos, que nos oferece uma importante contribuição na desconstrução do discurso hegemônico. Para isso nos valem de Figueiredo (2010), que trata sobre esses estudos: A expressão “subalterno” começou a ser utilizada nos anos 1970, na Índia, como referência às pessoas colonizadas do subcontinente sul-asiático, e possibilitou um novo enfoque na história dos locais dominados, até então, vistos apenas do ponto de vista dos colonizadores e seu poder hegemônico. Emergirá, assim, o nome “subalternidade” que, de nome abstrato, teria seu sentido deslocado para certa concretude e visibilidade.

Uma importante prerrogativa para o desenvolvimento do Grupo de Estudos Subalternos Sul-Asiáticos foi reescrever a trajetória da Índia colonial de um distinto e separado ponto de vista, o das massas, promovendo uma história alternativa com relação ao discurso oficial dos historiadores que se inscreviam na ideologia de suas alianças políticas com a raj inglesa.

<sup>51</sup> Novaes, 2011.

## CAPÍTULO 3

### *Como Nasce a Cidade*

### 3.1 A ORIGEM DE FEIRA DE SANTANA QUE OLNEY FILMOU

Lançando novos olhares sobre os temas do cotidiano, a história da cidade de Feira de Santana foi filmada com roteiro e direção de Olney Alberto São Paulo, no ano de 1973 na ocasião do centenário da sua emancipação e nos rendeu o filme documentário **Como Nasce Uma Cidade**, estando a análise desse capítulo especialmente voltada para o momento das falas sobre a origem e povoamento de Feira. Partindo do princípio de que “é possível utilizar um filme com o intuito de analisar uma sociedade”<sup>52</sup>, nos deteremos em decupar em imagens e observações o que Olney montou em sua moviola sobre esse período, iniciando pela definição que ele próprio nos traz de seu documentário:

Em 1973, eu fiz *Como Nasce Uma Cidade*, um documentário relatando a história e a parte sociológica de Feira de Santana; seu surgimento, desenvolvimento, até tornar-se este misto cultural como é hoje: uma cidade que não é uma cidade do sertão, nem uma capital, mas aquela coisa bonita, às vezes autêntica, às vezes artificial. (SÃO PAULO APUD, Ângela José, 1999, p.147).

Para montar um filme que contemple essa mescla de autêntico e artificial a que se refere, Olney elenca alguns elementos gráfico-visuais representativos da/para a cidade a serem demonstrados nas fotografias feitas a partir da película, iniciando com a cena do caminhoneiro, que chega pela estrada e vê no horizonte a cidade um século depois de sua emancipação, embalado pela música *Em Busca do Ouro*<sup>53</sup>, que em sua letra nos indica algumas características percebíveis na formação e história da cidade, sobretudo o fato de ser esse amálgama de chegantes que vêm de longe tentar a sorte:

Quando eu vim das bandas do longe  
Aqui parar, Chica Boa não via vintém  
Quando eu vim de sola, colete, lenço grená  
Eu parei onde parou o trem  
Fé em Deus e pé no pasto verde só pra mim.

<sup>52</sup> Vanoye et al, 1994, p.55

<sup>53</sup> *Em Busca do Ouro*, Ruy Maurity(1972). Disponível em <http://letras.mus.br/ruy-maurity/1012005>, acesso em 30.03.2015

Vixe, quanta terra, verde cheiro de capim  
 Com meu chapéu de couro, em busca do ouro  
 Verdum ei maninha tatú é assim.  
 Com meu chapéu de couro, em busca do ouro  
 Verdum ei maninha tatú é assim.

Tendo Em busca do Ouro, sonorizando as imagens a seguir:



**Figura 9. Chegada à Feira de Santana**

se estabelece um discurso áudio-visual, no qual tanto esse caminhoneiro, quanto a estrada, nos indica dois importantes fatos constitutivos: primeiro, as várias pessoas que vinham negociar e gostavam, e ficavam, tendo Olney em vários quadros de seu filme, ilustrado esse aspecto:



**Figura 9.1 Paus de arara trazendo pessoas à cidade**

Segundo, o entroncamento rodoviário que alavancou o crescimento urbano. Segundo Canclini (2003), a expansão urbana é uma das causas que intensificam a hibridação<sup>54</sup> cultural, ou esse misto cultural nas palavras de Olney, que nesse caso, fez de Feira de Santana uma colcha de sotaques e vivências, proporcionando

a confluência de culturas distintas: a do catingueiro (vaqueiro, lavrador ou pequeno comerciante), a do metropolitano feirense (fazendeiros, profissionais liberais ou pequenos empresários), e por proximidade, os hábitos e costumes do Recôncavo baiano e afro-brasileiro. (Ângela José, p.25, 1999).

Essas confluências distintas são processos interativos que ora se distanciam e ora se aproximam, cravando um paradoxo na obra de Olney São Paulo, entre a tradição e a ruptura, o rural e o urbano, o autêntico e artificial, que em suas dualidades fomentam esse ambiente híbrido.

Típico dos efeitos culturais oriundos da modernidade, portanto, esse paradoxo nos ajuda a pensar como o processo de hibridização se dá no campo dos opostos e de uma forma nada amistosa, surgindo desse choque cultural novas formas que reconfiguram a identidade e a sociedade local e a ressignificam cotidianamente, tornando-a diversa a tal ponto que não seja mais definitivamente apenas rural ou apenas urbana, determinadas, condensadas, mas sim nuances que se misturam.

Ângela José (2009) nos traz essa informação sobre a diversidade cultural feirense afirmando que Olney estava atento às transformações ocorridas, não apenas no tocante ao progresso urbano, mas ainda às influências culturais, ocasionada por ser a cidade o entreposto comercial mais relevante do sertão baiano, talvez por isso em *Como Nasce Uma Cidade*, a estrada seja o elemento recorrente que abre e fecha o filme: o caminhoneiro chega, vê a cidade e sai pelo entroncamento rodoviário que pode o conduzir a outras várias localidades.

---

<sup>54</sup> Nos valem do estudo *Culturas Híbridas* de CANCLINI (2003) para entender hibridação, definido por ele enquanto “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. (Canclini, p.19)



**Figura 10. De Feira de Santana para o Brasil**



**Figura 10.1 Todos os caminhos passam em Feira de Santana**

Para salientar a força dos fotogramas acima destacados, o plano de Olney apresenta especificamente dois movimentos de câmera, o *travelling* e o *travelling ótico*, assim explicado por Aumont (1995):

*o travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção (...) Mais

recentemente, introduziu-se o uso do *zoom* ou ótica focal variável. Para uma localização da câmera, uma objetiva de distância focal curta dá um campo amplo (e profundo); a passagem contínua para uma distância focal mais longa, encerrando o campo, “aumenta-o” em relação ao quadro e dá impressão de que nos aproximamos do objeto filmado: daí o nome de “*travelling ótico*” (Aumont, 1995, p.39).

Essa estratégia de filmagem pode ser percebida ainda nessa cena:



**Figura 10.2. Visualização do *Travelling***

Ao valer-se desses recursos em seu campo de filmagem, Olney acaba por construir discursos gráficos que reforçam um imaginário ainda presente de Feira enquanto um local de passagem, já que a cidade continua a interligar várias regiões, pois desde o “período de 1920 à 1950, Feira tornou-se o centro de um novo sistema de rodovias planejado pelo governo federal e estadual, colocando o nordeste do estado da Bahia numa posição estratégica entre Norte-Nordeste e Sul-Sudeste do país.” (Oliveira, 2014, p.55).

Por conta dessa localização estratégica que o caminhoneiro de Como Nasce Uma Cidade vem em *busca do 'ouro'*, assim como o próprio Olney nos idos da década de 1970 quando morava no Rio de Janeiro, preocupado com sua difícil situação pecúnia por conta de dívidas com a produção de outro filme, volta à cidade no momento econômico de eminente industrialização, enquanto no âmbito nacional se desenrolava uma profunda crise financeira e social, encoberta pelo milagre econômico, e soube captar esse momento a fim de lançar ao prefeito José Falcão da Silva, a proposta de realizar um documentário sobre a cidade. “Falcão bancou o projeto e com a metade do financiamento, de 35 mil cruzeiros, garantido pela prefeitura, Olney retornava à Bahia para produzir o curta-metragem.” (Ângela José, 1999, p.147). Segundo o próprio Olney:

Este filme me deu maior rentabilidade porque obtive o Certificado do INC que dava direito a 200 salários mínimos. Fiz um contato com um distribuidor e o filme está em exibição, revelava Olney em Curitiba, durante uma retrospectiva de sua obra. (Ângela José, 1999, p.148).

No entanto, a busca do ouro não se resumia apenas na questão financeira, mas num capital simbólico que perpassava por situações de afetividade, do retorno ao local, ao original. Muito embora, a Feira de Santana que Olney classificara como autêntica, estivesse imbuída do compenetramento urbano, era a sua cidade, que de repente naquele momento delicado de sua vida pudesse ser um território reconfortante, alicerçado nos enredos da tradição, que podem transmitir a idéia de reterritorialização, tão vital a Olney naquele momento, onde a saudade poderia lhe amparar de alguma forma, já que,

A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço serem tragados pela forças tectônicas da história. (Albuquerque júnior, 2011, p.78).

Essas falas sobre saudade podem descrever tanto o sentimento de Olney, quanto da aristocracia sertaneja, que contemplava suas boiadas mudarem de estrada pra não serem atropeladas pelos carros e avanços urbanos. Mergulhado nesse contexto, Olney começou a produção de Feira de Santana – Cem Anos de Progresso (nome provisório do nosso objeto de estudo), tendo como referência de material a Feira que viveu, a partir da década de 1950. Esse período pode ser melhor entendido a partir de Poppino (1968), um estrangeiro, que desenvolveu em sua tese um importante panorama sociocultural e econômico feirense, salientando a importância da posição estratégica –mais uma vez a localização privilegiada, já que está localizada como a principal estrada-tronco que liga a Capital ao interior e para a prosperidade local.

“Feira de Santana é muito mais que um pouso nas estradas da Bahia. Desde os tempos coloniais tornou-se conhecida como um entreposto comercial de vida própria.” (Poppino, 1968, p.12), com destaque para os negócios ocorridos na feira semanal, acrescentando que enquanto na maioria das regiões da Bahia a regra para a economia

seria a tradição da monocultura, Feira estava firmemente fundada na pecuária, na agricultura, no comércio e na indústria, diversificação essa peculiar. Essa foi a Feira que Olney encontrou quando adolescente recém chegado de Riachão e que foi lhe inspirando histórias, contos, novelas, filmes e personagens para sua diversificada obra.

Esse rescaldo econômico que compunha a cidade nos faz retomar a discussão sobre interação entre a origem rural e o desenvolvimento ocasionado pelo comércio e indústria que se entrelaça e nos faz concordar com o que Canclini (2003) nos afirma sobre as culturas híbridas:

passamos de sociedade dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (Canclini, 2003, p. 285).

Nessa trama urbana feirense, o tumulto de informações, choques e encontros culturais iria, mais tarde, matizar a película que ainda nesse contexto de chegadas, apresentado nosso caminhoneiro, focaliza o painel da rodoviária, uma azulejaria pintada pelo paranaense Lênio Braga em 1967, onde estão listadas figuras da cultura popular sertaneja e cenas da feira livre da cidade, e assim, é reafirmada a importância da estrada que leva e traz tanta gente à Princesa do Sertão:



Figura 11. Painel da Rodoviária

Os recortes do painel acima nos institui significativos elementos da cultura nordestina que se interseccionam à cultura local feirense e por encadear textos e imagens tão significativos nos interpela ao campo gráfico-visual, devido às técnicas aplicadas nesse contexto de comunicação visual, que segundo Dondis (1997) podem ser categorizadas enquanto contraste e harmonia. Dando-se o contraste através da profusão de símbolos que nos são trazidos, a justaposição de figuras, a irregularidade com que são dispostas; ao passo que a harmonia se expressa pela unidade temática, apesar do tamanho considerável de todo o painel, bem como pela seqüencialidade ao mostrar a feira livre e a boiada, por exemplo e só pra elencar alguns indícios estéticos e simbólicos dessa pintura que chamou a atenção de Olney em inseri-la em sua montagem fílmica.

Sobre montagem fílmica, Aumont (1995) nos traz como “um dos traços específicos mais evidentes do cinema (...) uma arte da combinação e da organização”<sup>55</sup> e nessa perspectiva de ordenamento de planos, Olney tendo nos oferecido esse panorama da cidade, retoma a história de sua origem, colocando em cena, conforme as próximas figuras nos indicarão, um pasto em alusão à fazenda Santana dos Olhos d’Água,



**Figura 12. Alusão à Fazenda que deu origem à Feira**

e segue com tomadas do gado e da casa de farinha,

---

<sup>55</sup> Aumont, 1995, p.53.



**Figura 12.1 Casa de Farinha**

da Igreja, a figura de Maria Quitéria nos tradicionais desfiles cívicos,



**Figuras 12.2. Interior da Igreja de São José e Desfile Cívico**

de uma sessão solene na prefeitura,



**Figura 12.3. Interior do Paço Municipal**

dos viajantes em um pau-de-arara, da feira livre.



**Figura 13. Pau de Arara**



**Figura 13.1 Feira-livre no centro da cidade**

Para sonorizar os planos anteriores, as cenas são relatadas com os recursos da narração *off*<sup>56</sup>, entrelaçada às músicas regionais para a composição, ressaltando o conteúdo cultural nesse reconto dos cem anos de existência de Feira de Santana, e nos

apresenta uma intensa pesquisa realizada em livros e arquivos. A força do documentário está no registro do cotidiano da cidade, captando a espontaneidade do povo nas ruas (...) Olney usa um farto material iconográfico, jornais, quadros e fotos como recurso estético, transformando o filme num verdadeiro painel ilustrativo da história e

<sup>56</sup> Ocorre quando a instância narradora é extra-diegético, ou seja, um comentador externo, sob a forma de uma voz identificável ou não, conforme Aumont (1995) nos explica.

do desenvolvimento econômico e social da cidade baiana.” (Ângela José, 1999, p. 148).

Esses planos de filmagem de Olney, bem como sua narrativa mostra os acontecimentos de forma heróica na representação imagético-discursiva<sup>57</sup> de um roteiro que alia a linearidade da história da cidade a músicas que tratam sobre prosperidade, sertão, amor e trazem os embalos dos bailes micaretcos e ainda a narrativa *sui generes* de Eurico. Nessa perspectiva, se por um lado Olney monta/desenha uma Feira tradicional baseada no discurso da legitimidade, por outro estabelece um “discurso audiovisual para além da tecnologia discursiva colonialista do viajante descobridor” (Novaes, 2011 p.78), já que enquadra “a espontaneidade do povo nas ruas: na feira livre, onde um grupo de sertanejos vestidos à moda dos cangaceiros realiza um xaxado ao som de *Eu só quero um xodó* (de Dominginhos e Anastácia)” (Ângela José p.148), foca pés descalços, uma característica própria dos escravos no Brasil Colônia, o corpo negro, a presença negra na cidade e seu expoente mais representativo: Lucas da Feira.

Esses traços presentes na obra de Olney faz que esse seja um filme engajado, do ponto de vista da imagem em movimento e o coloca em consonância com os princípios do Cinema Novo, que no período da década de 1960 em contra ponto à uma produção holywoodiana, traz uma nova proposta de fazer cinema no Brasil, quando surge

cineastas independentes, trabalhando à margem dos grandes estúdios e dos grandes capitais (...) com uma visão pessoal e lúcida acerca de nossa realidade, bem oposta àquela, superficial, estilizada, equivocada... (Borges, 1983, p.24).

O surgimento dessa nova forma de fazer cinema surge no momento em que

O país então discutia acaloradamente os temas sociais, (...) As opiniões dividiam-se acerca da necessidade das reformas de base que eliminassem as distorções existentes no campo e nas cidades. Nestas, os sindicatos procuravam fortalecer-se, reivindicavam, promoviam greves e concentrações(...) Exigia-se, mesmo no plano individual, uma tomada de posição, um alinhamento ante os problemas do momento. Às próprias artes cobrava-se essa definição, esse engajamento. O Cinema Novo, assim como outras manifestações cinematográficas não integradas ao movimento, correspondeu a essa necessidade de alinhamento, representou um comparecimento do cinema nacional ao debate nacional. (Borges, 1983, p.28).

---

<sup>57</sup> Construção de discursos a partir de imagens/símbolos

Olney que se processa cineasta nessa leva e produz uma obra dentro desses parâmetros, de orçamentos modestos, participando em todas as etapas, desde a produção, passando pela montagem e atuação, traz em *Como Nasce Uma Cidade*, uma apresentação peculiar de sua filmografia, na qual registra a história oficial na imagem, dentro de uma perspectiva linear, filmando no tempo contemporâneo as tradições passadas, e assim, reconstrói fabulando<sup>58</sup>, deixando nítido seu discurso de afetividade<sup>59</sup>, no qual enaltece a Feira sertaneja enquanto autêntica, original, sem, contudo negar a Feira moderna que mesmo desenvolvida, abraça quem chega e quem passa, dessa forma consubstanciando o imaginário de caráter acolhedor, já presente cantado em seu hino: “Ao estranho tu sempre dominas/Com o poder do teu clima sagrado”<sup>60</sup>. Partícipe desse domínio exercido pela cidade, que o acolheu tanto na infância, quanto em suas voltas desde que foi morar no Rio de Janeiro, dessa vez, Olney a partir de suas reminiscências elabora o documentário *Como Nasce Uma Cidade* e começa a contar a história da cidade:

Como toda cidade do Nordeste, ela também nasceu de uma fazenda... A fazenda Sant’Ana dos Olhos d’água de propriedade de um casal de portugueses: Domingos Brandão e Ana Brandão, senhores de algumas léguas de terra, muitas criações de gado e entre outras posses: uma plantação de mandioca para o fabrico de farinha, produto de grande consumo e de importância econômica da região.<sup>61</sup>

Essa descrição trazida por Olney encontra-se na linha da história oficial que credita Domingos e Ana como fundadores do povoado e coloca no filme como marcos iniciais da história de Feira: o casarão dos Olhos d’Água, a Igreja Matriz e a feira de gado, em conformidade com a historiografia tradicional, de acordo com a qual a cidade originou-se por volta do século XVII a partir da criação de gado. Recorrendo à

---

<sup>58</sup> A fabulação é um conceito de Freud que denomina o processo no qual as crianças criam fatos. Os adultos também criam, a fim de se legitimar, convencer, encantar, enganar.

<sup>59</sup> Novaes (2011) cita a expressão discurso de afetividade em seu artigo ‘São Paulo e o Cinema Documentário em Perspectiva’ quando ao estabelecer uma análise comparativa entre Olney e outros dois cineastas, nos traz que “os filmes promovem a comunicação efetiva e o discurso de afetividade, ao fazer do contato com o outro um “sentir”, mostrando as diferenças culturais como relativas.” (Novaes, 2011, p. 76).

<sup>60</sup> Trecho do hino à Feira, composto por Georgina Erisman.

<sup>61</sup> Trecho narrado no vídeo **Como Nasce Uma cidade** (Feira de Santana – 100 anos de existência, 1973)DVD 06, IN: QUEIROZ, Fernando Pinto de(coord.) Fragmentos da História de Feira de Santana.

dissertação *Origens e Povoamento de Feira de Santana*<sup>62</sup>, temos um recuo que nos dirige ao capítulo anterior dessa história de Ana e Domingos: estando a região que compreende o município, inserida no contexto das capitânicas hereditárias, por questões de herança, o território que atualmente compreende Feira, chega às mãos do português Antônio Peixoto Viegas, que de posse dessa faixa de terra, dá início ao processo de constituição de pastagens e introduz a criação de gado na região que se mostrava propícia por conta de ser uma extensa planície e possuir água dos rios Paraguaçu e Jacuípe para o gado beber.

Passadas décadas entra em cena o casal consagrado como fundador da cidade: Domingos Araújo e Ana Brandão, descritos no filme como “senhores de algumas léguas de terra, muitas criações de gado e que entre outras posses, uma plantação de mandioca para o fabrico da farinha, produto de grande consumo e de importância econômica da região”<sup>63</sup>. Vale destacar que essa relevância da farinha, dá-se muito por conta da miséria entre a população mais pobre, notoriedade endossada também por Eurico Alves em seu livro *A Paisagem Urbana e o Homem*, quando cita que “é incrível, vender ovos para se suprir de farinha de mandioca. O mesmo que trocar ouro por latão (...) Em muitos casos, repete-se o que se dá com os ovos: vende-se a fruta para adquirir farinha, ‘porque faz mais fartura. Se a filharada é enorme?’” (Boaventura, 2006, p.155).

Nessas léguas da fazenda, foi construído o Casarão dos Olhos d’Água, cujo nome deve-se a um manancial, que acabou sendo um importante elemento para o desenvolvimento da feira de animais, posto que os tropeiros no caminho de levar o gado à Cachoeira, arranchavam para descansar, comer seu pirão de água com carne de jabá e dar de beber ao gado a fim de evitar perda de peso e um cansaço excessivo aos animais.

Assim, nas proximidades do casarão começou um ajuntamento de tropeiros que passaram a se demorar mais, se misturando ao povo que vinha ouvir a missa, já que o casal de portugueses, bons católicos que eram doaram um tanto de terra para a construção da igreja, cuja padroeira seria Senhora Sant’Ana, santa de devoção do casal: “...e em frente à fazenda foi construída uma capela para que se ouvisse as missas realizadas pelo vigário de São José das Itaporocas e como também para que se

---

<sup>62</sup> ANDRADE, Celeste Maria Pacheco. **Origens do Povoamento de Feira de Santana: um estudo de história colonial.** Dissertação de Mestrado, Salvador, 1990.

<sup>63</sup> Trecho narrado no vídeo **Como Nasce Uma cidade** (Feira de Santana – 100 anos de existência, 1973) DVD 06, IN: QUEIROZ, Fernando Pinto de (coord.) *Fragmentos da História de Feira de Santana.*

pudessem ser enterradas as lendas e as histórias que surgiriam naquele começo de sertão.”<sup>64</sup>



**Figura 14. Igreja de São José** <sup>65</sup>

Do ponto de vista gráfico-visual essas imagens acima reproduzidas que são projetadas no filme, revela-nos uma Feira de Santana nos moldes rural e colonial que atendeu aos anseios do projeto estabelecido por meio das capitanias em interiorizar as terras outrora portuguesas e garantir a posse da Coroa. Assim, o casarão de arquitetura tipicamente portuguesa, com seu telhado de quatro águas, a cruz colocada na fazenda a fim de indicar que ali tratava-se da propriedade de católicos, bem como a igreja construída nas terras do casal e a feira de gado, seriam os elementos constitutivos da formação inicial da cidade, de acordo com a história oficial.

Nesse processamento, o arraial cresceu, tornou-se vila e em 16.06.1873, passou a ser conhecida com Cidade Comercial de Feira de Santana. E vale dizer que a cidade recebeu o nome de Feira como reconhecimento ao principal seguimento econômico até então: o comércio, como disse Olney, “não era mais a Santana da Feira, era a Feira de Santana”<sup>66</sup> a economia se sobrepôs ao sagrado. E era uma feira animada com comércio

<sup>64</sup> IDEM

<sup>65</sup> A igreja que o filme mostra nessa cena, é a que está localizada no atual distrito de São José. A primeira igreja que aparece no filme é essa de São José e não a da Matriz; a questão que torna esse fato relevante é o fato de na(s) história(s) de Feira de Santana haver a querela quanto à sua origem: se a partir dos Olhos d’Água, ou de São José e o filme Como Nasce Uma Cidade de forma primorosa traz essa dualidade narrando a história oficial, assim considerada por ser até aqui a mais estudada e mostrando o contraponto desse fato histórico.

<sup>66</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade

de frutas, verduras, animais de pequeno porte e uma variedade de quinquilharias, tudo isso em uma das principais avenidas: Getúlio Vargas<sup>67</sup>, e em meio a cantadores de repentes e ciganas. Perpendicular a essa avenida, está a Senhor dos Passos<sup>68</sup>, imponente com seu rico casario, à época, e que abrigava em seu fim, nas imediações do nordestino<sup>69</sup>, a feira de gado, onde nas terças-feiras, o dia de maior transação comercial, as reses eram negociadas e segundo Oliveira (2000), uma sempre escapulia, com o consentimento dos vaqueiros que a fim de partirem em busca da rês fugidia e capturá-la, ensaiavam uma vaquejada e conquistavam a atenção e, quem sabe, algumas das mulheres presentes no local.

Contudo, esse fervor que acontecia no centro da cidade passou a contradizer o discurso de urbanização que queria construir nos idos das décadas de 1920 e 1930, uma nova versão de espaço urbano de uma cidade higiênica e organizada, *terra moça de sã natureza*; essa utopia civilizadora, conforme Silva (2000), dá-se pelo motivo de Feira estar sendo reconhecida como uma cidade boa não apenas para o comércio, mas devido ao seu clima ideal também para curar, especialmente da tuberculose, sendo que alguns tratamentos médicos incluíam temporadas na cidade por conta de seu clima curativo.

É desse período ainda que data a alcunha de Princesa do Sertão, conferida por Ruy Barbosa em passagem por Feira, e assim desenhava-se na cidade um ideal de civilidade que contrapunha-se com a realidade do centro tomado pelas feiras (livre e de gado) e seus dejetos, mas que trazia a Olney a imagem de cidade autêntica, posto que quando se refere à tal genuinidade, traz-nos sempre essa imagem da cidade catingueira, inocente e boa de viver, construindo um ideal imagético-discursivo de cidade, conforme lemos em Albuquerque Júnior (2011) e dentro dos parâmetros do tradicionalismo, que beneficia a manutenção da ordem pela classe economicamente dominante, sobre o que Canclini (2003) afirma:

---

<sup>67</sup> A Avenida Getúlio Vargas, atualmente constitui-se ainda enquanto uma das avenidas mais importantes e caras para aluguel na cidade. Seus prédios são basicamente voltados para prestação de serviços (especialmente consultórios médicos) e o comércio vai desde materiais de construção à roupas e calçados, passando pelas lojas de móveis, sendo os clientes dessas lojas sejam mais abastados, já que são mais caras. Possui ainda delicatesses, restaurantes e bares.

<sup>68</sup> Nos dias de hoje, a Avenida Senhor dos Passos, abriga a Igreja Senhor dos Passos e o prédio da Prefeitura. Possui forte comércio, especialmente de roupas e sapatos, apresenta algumas lanchonetes e restaurantes que atendem a um público mais popular.

<sup>69</sup> Atualmente é um ponto de ônibus onde se localizava o abrigo nordestino, uma lanchonete.

o tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno, quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições se limita à cultura enquanto a modernização se especializa nos setores social e econômico. (Canclini, 2003, p. 206).

Esse contexto fica precisamente evidenciado no processamento da história feirense e encontra-se especialmente enquadrado no filme, já que o saudosismo dessa Feira imaginária afeta principalmente à elite local, por isso o aplauso ao filme de Olney que vem exaltar essas memórias, trazendo alicerces, ao menos afetivos, assim como Poppino (1968) e Eurico Boaventura (2006) fizeram.

A elaboração da região se dá, no plano cultural, mais do que no político. Para isso, contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos dessa ‘elite regional’ desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa grande, a ‘docilidade’ da senzala, a ‘paz e estabilidade’ do império. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 46, 47).

Concomitante à criação desses territórios existenciais e sociais, nesse processo, o campo do gado expande-se pelo centro, até que na década de 1970 passa a se localizar na atual Avenida João Durval<sup>70</sup> e a feira livre foi transferida para a Barroquinha, deixando então o centro da cidade em vias de se tornar compatível com de uma cidade desenvolvida. Economicamente, nesse período, 1970, a cidade passa a vislumbrar na indústria, o novo vetor para seu desenvolvimento e progresso, por conta do comércio local e das estradas que facilitariam o escoamento da produção, tanto que nessa década, se estabeleceu o CIS, e novos horizontes foram traçados para a Princesa do Sertão, como Olney enquadra nesse fotograma:

---

<sup>70</sup> Essa avenida abriga o shopping de Feira de Santana, e o Ville Gourmet, um complexo gastronômico e de entretenimento. Essa é basicamente uma avenida comercial, de intensa movimentação.



**Figura 15. Cidades às quais se têm acesso passando por Feira de Santana**

É justamente esse progresso que Olney enquadrou em sua lente, que nos informa como ocorreu o desenrolar da história de Feira: de uma fazenda à uma cidade, num processo evolutivo, contextualizando o desenvolvimento de Feira, oscilando entre o rural e o progresso, embasando-se especialmente em Eurico Boaventura Alves ao falar sobre o desenvolvimento, dando ao documentário o tom nostálgico próprio de Eurico, tendo por viés “o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região”<sup>71</sup>.

Essa produção histórica e fílmica de um espaço social e afetivo, conduz ao que Albuquerque Júnior (2011) chama de noções essencialistas com instauração de campos fixos e irrecuperáveis, especialmente da memória e identidade. Dessa maneira, Como Nasce Uma Cidade inventa/ratifica uma Feira de Santana, determinada pelas relações de poder e de saber que produziram imagens de uma cidade legitimada pela tradição, cuja homogeneidade imagética e discursiva se estrutura de forma a garantir a manutenção da mesma elite branca e fundiária no poder político e econômico.

Entretanto, na construção do discurso fílmico de Como Nasce Uma Cidade, se Olney oferece esse viés da história tradicional e linear representativo de um grupo privilegiado, em cuja perspectiva o moderno substitui o passado, como se houvesse limites estanques nesse processo de desenvolvimento econômico, em seu relato, também há os momentos sutis e perspicazes em que

<sup>71</sup> Albuquerque Júnior, 2011, p.47

este espaço cristalizado estremeça, rache, mostrando a mobilidade de seu solo, as forças tectônicas que habitam seu interior, que não permitem que a vejamos como efeito da sedimentação lenta e permanente de camadas naturais ou culturais, buscando apreender os terremotos no campo das práticas e dos discursos, que recortam novas espacialidades, cartografam novas topologias, que deixam vir à tona, pelas rachaduras que provocam novos elementos, novos magmas, que se cristalizam e dão origens a novos territórios. (Albuquerque Júnior, 2011, p.36).

Diante dessa assertiva de Albuquerque, pode-se afirmar que no filme aparecem múltiplas rachaduras, quais sejam: a igreja de São José e não a da Matriz, a presença negra na cidade, o reboiço cultural que esses negros traziam dançando vestidos de cangaceiros, os corpos negros que lavravam a terra e mercadejavam, o povo que aparece no cinema, mas essa erupção trará ainda, não necessariamente um novo território, mas uma nova personagem, Olney destacou a figura daquele que seria a inspiração para O Bandido Negro<sup>72</sup>, assim anunciado em *Como Nasce Uma Cidade*: “Famoso também o rosto de um estranho personagem com o mesmo nome daquela feira: Lucas da Feira.”<sup>73</sup> É hora do escravo mais temido, aliás, o único mais amplamente anunciado, entrar em cena.

### 3.2 LUCAS DA FEIRA, OLNEY MANDOU LHE CHAMAR



Figura 16. Recortes de jornal, indicando a constância dos feitos de Lucas

Em *Como Nasce Uma Cidade*, nos são trazidas narrativas sobre Lucas da Feira, escravo que faz parte da história, oralidade, memória e imaginário da cidade de Feira de

<sup>72</sup> Esse seria o nome do filme que Olney ambicionava filmar e seria estrelado por Antonio Pitanga, no papel do protagonista, Lucas da Feira

<sup>73</sup> Trecho narrado no vídeo **Como Nasce Uma cidade** (Feira de Santana – 100 anos de existência, 1973) DVD 06, IN: QUEIROZ, Fernando Pinto de (coord.) Fragmentos da História de Feira de Santana.

Santana, e fazendo jus a sua relevância no contexto histórico e cultural feirense, o rebelde é protagonista nesse filme, que narrando o progresso e crescimento vultoso da “terra formosa e bendita”<sup>74</sup>, lembra-nos que nas terras de Sant’Anna houve escravidão. E principalmente, resistência. Sujeito que construiu algumas histórias e, por que não, lendas feirenses, antes mesmo de ser apresentado seu rosto, o conheceremos no filme a partir da grafia de seu nome em matérias de periódicos locais, onde sempre havia notícias sobre seus feitos, classificados como criminosos, espantando e horrorizando a população.

No tocante a Lucas, Clóvis Oliveira (2011), pesquisador contundente da história de Feira de Santana, trata em sua tese ‘Canções da Cidade Amanhecendo: urbanização, memórias e silenciamentos em Feira de Santana, 1920-1960’ sobre urbanização entre 1920 e 1960, a partir da relação entre memória e esquecimento na elaboração de uma paisagem cidadina consubstanciando a desruralização da velha cidade, e traz em seu escrito a figura de Lucas, que o historiador considera uma peça incontestável na construção dos discursos acerca dos crimes na escravidão local, tanto que entre 1937 e 1953, passados mais de cem anos de sua morte, o jornalista Arnold Silva que assinava no jornal Folha do Norte seus textos na *Coluna da Vida Feirense*, somando em torno de 800 publicações, nos deixou por legado:

Ao lado do amplo Panteão que o autor criou, para legitimar a história da urbe, foi produzido outro, negativo, objetivando produzir um pólo do que não deveria ter acontecido, um campo de significados que remeteria ao marginal, ao ruim. Um sujeito marcou profundamente essa parte da *Coluna*, Lucas da Feira, que teve cerca de cento e cinquenta ocorrências, tornando-se o agente histórico mais citado pelo memorialista. O número de ocorrências, -para uma comparação, a conterrânea Maria Quitéria, heroína da independência da Bahia e segunda colocada no *ranking*, teve cento e vinte citações,-era potencializado pelo hábito de serem lidos artigos do jornal em programas radiofônicos, aumentando significativamente a repercussão da vida de Lucas na urbe. (Oliveira, 2011, p. 164.).

Podemos nessa descrição perceber a imponente presença e os ecos de Lucas mesmo depois de morto, que em *Como Nasce Uma Cidade*, tem sua apresentação completada quando paralelo aos recortes de jornais, a narração o enuncia enquanto:

---

<sup>74</sup> Trecho do hino à Feira, composto por Georgina Erisman

“Famoso também o rosto de um estranho personagem com o mesmo nome daquela feira: Lucas da Feira.”<sup>75</sup>. E então, nos é apresentado Lucas Evangelista dos Santos, seu rosto e seu perfil: “deixou pelas estradas onde passara, a fama de sua aventura e seus crimes”<sup>76</sup>. Por conseguinte, é sobre Lucas e a presença negra em Feira de Santana que inclinaremos nossa análise nesse tópico.



**Figura 17. Lucas da Feira**

Conhecido como demônio negro, alcunha carregada por ser estrábico e canhoto, revelou-se ainda adolescente, insubordinado e atrevido, tendo crescido marcado pelo crescente desejo de vingança por conta das chicotadas e maus tratos. Ainda jovem foi mandado por seu senhor, o Padre José Alves Franco, ao Arraial de Sant’Anna a fim de aprender o ofício de carpintaria, mas fugiu da escravidão em 1828 e tornou-se chefe de um bando por um período de vinte anos, conseguindo driblar o poder da polícia e dos senhores, atacando tropeiros que iam e vinham da Feira de Gado, e por isso, era considerado por alguns como um terrível salteador que também raptava mulheres, vivia com elas por um tempo e depois as devolvia, inclusive filhas de fazendeiros da região. “Em nossas pesquisas, identificamos crimes contra a pessoa – homicídios e tentativas de homicídios, lesões corporais, crimes sexuais contra a família – e crimes contra a propriedade: furto e roubo.” (Lima, 1990, p.186, 187).

---

<sup>75</sup>Idem

<sup>76</sup> Trecho narrado no vídeo **Como Nasce Uma cidade** (Feira de Santana – 100 anos de existência, 1973) DVD 06, IN: QUEIROZ, Fernando Pinto de (coord.) Fragmentos da História de Feira de Santana.

São justamente os relatos desses feitos de Lucas que servirão de matéria-prima para as histórias que povoariam o imaginário e a vingança dos escravocratas que o perseguia, com o propósito de

consolidar uma imagem em torno do famoso fugitivo, aproximando sua trajetória de vida da prática de crimes comuns, pondo em destaque os comportamentos violentos e omitindo seu papel de escravo rebelado, sonogando, aos leitores o caráter criminoso da escravidão.<sup>77</sup>

Essa atitude de julgar os crimes de Lucas como crimes comuns, era uma prática não apenas da elite local feirense, mas também de outras províncias, que acreditava não haver sentido político na resistência escrava, dado que conforme Azevedo (1987),

escapava à elite a percepção do cotidiano dos negros, das suas relações sociais e culturais; e o que hoje se conhece como resistência, naquela época, mesmo entre as mentes mais humanitárias, passava por desordem, desenfreamento, paixões soltas e criminosas. (Azevedo, 1987, p.176).

Portanto, não havia a identificação dos escravos e dos negros como sendo atores principais da própria história, visto que os senhores desprezavam a capacidade do negro para a autodeterminação, a tal ponto de não perceberem que a abolição aproximava-se por conta da luta de classes, a transição da escravidão para o trabalho livre no Brasil, construía-se, assim, a partir de ações e reações de sujeitos históricos, (Azevedo, 1987). Desprezando essa autonomia, os senhores “indefesos” pressupunham a violência e criminalidade como algo inerente aos negros, pois na visão desses senhores:

além de perigosos, os negros não primavam pela inteligência (...) uma conformação cerebral específica os tornasse estúpidos ou que isto fosse resultado da escravidão, (...), o fato é que os negros eram mesmo de uma incúria e imprevisão que revolta; eles vegetam no estado o mais vizinho do mais bruto animal. (Azevedo, 1987, p.43).

E desta forma, associavam a insegurança à indisciplina, descolando a resistência do contexto da escravidão, como também se fez à Lucas, desde quando não é tratado de acordo com o regime a que era submetido. No Brasil na segunda metade do século XIX,

---

<sup>77</sup> Oliveira, p. 164, 2011

eram notáveis os relatos de crimes cometidos por escravos, devido particularmente aos castigos físicos, sendo que os relatórios dos chefes de polícia expressavam uma crescente preocupação com essa luta dos escravos. Azevedo (1987) informa que nesse período, os negros praticavam crimes, inclusive no intuito de ser presos, pois preferiam as galés à vida de cativo, principalmente confinada nas fazendas, nesse sentido, são trazidos relatos de crimes de escravos evidenciando a firme resolução de matar senhores e feitores, para escapar à fazenda e ganhar a prisão, havendo escravos que mesmo já tendo sido presos, às vésperas de voltar à fazenda, não titubeavam em cometer outro crime, afinal, matar seus algozes significaria libertar-se de um severo regime de trabalho e de vida, mesmo que momentaneamente.

O quadro que Azevedo (1987) descreve, circunstancia em parte o desempenho de Lucas da Feira em sua vida de rejeição à escravatura, apenas em parte, porque o sertanejo, apesar da prática criminosa constante, consegue escapar por duas décadas, muito tempo pra quem estava com a cabeça a prêmio e no foco de atenção das autoridades da província, que estavam no seu encalço.

Dentre às violações atribuídas a Lucas, o filme *Como Nasce Uma Cidade* nos traz a narrativa do crime cometido contra uma mulher “o de haver assassinado a donzela de nome Adélia de tal (?) e por não ser correspondido em seu amor, crucificou-a um dia em um mandacaru carregado de espinhos”<sup>78</sup>. Esse delito lendário, rendeu muitos pontos aos contos do imaginário popular e dizem as narrativas que esse foi a única culpa da qual Lucas se arrependeu, tendo voltado no dia seguinte ao local do crime na esperança de encontrar viva a moça, entretanto deu-se o acontecido de as flores do mandacaru que ficaram cor de sangue por causa do crime, tornarem-se alvas, resultando em um milagre. Não por acaso, com tantas peripécias sobre Lucas, foi esse o relato que Olney enquadrou em *Como Nasce Uma Cidade*, como se pode observar na próxima fotografia, em referência à jovem morta por Lucas, colocada em cena à frente de um mandacaru:

---

<sup>78</sup> Idem



**Figura 18. Jovem representando as mulheres violentadas por Lucas**

Esse crime ilustrado no filme evidencia a divulgação dos feitos de Lucas através dos jornais, que pretendiam fazer a fama do escravo, enquanto um simples bandido, desconsiderando que

O ato de resistência do bando revelava uma forma de sobrevivência dentro de um mundo que continuaria indefinido, na mente dos atores dividido entre senhores e escravos. Lucas não questionava a escravidão, mas o fato de ser escravo. (Lima, 1990, p. 188).

A partir dessa abordagem, de acordo com Oliveira (2011), pretendia-se calar o aspecto de cativo rebelado, que lutando contra o crime da escravatura poderia influenciar outros escravos a fugir, e assim comprometer a escravidão em terras feirenses, muito embora, sua voz de resistência ecoe até hoje na história local, ainda que em alguns momentos esvaziadas de sua essência.

Se na sua narrativa fílmica em *Como Nasce Uma Cidade*, Olney nos traz a história de narrativa hegemônica, há um momento de quebra pra apresentar o demônio negro, e ainda que haja os relatos dos seus crimes, algo de intrigante é latente em suas cenas, em singular pelo fato de que as falas sobre escravidão em Feira de Santana não são usuais, principalmente em 1973. Diante dessa panorâmica, chamar Lucas da Feira à

cena confere mais uma particularidade ao filme *Como Nasce uma Cidade*, além das outras a serem elencadas.

Por conseguinte, devem ser levadas em consideração, as composições de cena: o enquadramento de Olney pra apresentar Lucas traz uma chamada impactante, como pode ser visto nas fotografias colocadas na abertura do tópico; o filme lhe apresenta pelo seu nome completo: “Lucas Evangelista dos Santos deixou pelas estradas onde passara, a fama de suas aventuras e de seus crimes”<sup>79</sup>, além de não trazer alguém que o represente, mas a imagem do próprio Lucas, e em sua apresentação, fala-se em aventuras, antes de falar de seus crimes. Outro aspecto que as cenas ressaltam é o mistério sobre a história de vida de Lucas, ora considerado um misto de bandido, ladrão, portanto, amaldiçoado pela elite da época; ora uma pessoa que representa os interesses das classes subalternas, sendo toda essa incerteza alimento para o imaginário popular sobre a vida de Lucas que Olney se preocupa em marcar no filme a ferro e fogo.

Fica então evidenciado os estigmas e/ou estereótipos<sup>80</sup> construídos historicamente sobre Lucas entre “herói” e “bandido”, cujo significado está relacionado a uma determinada prática social, construída nas práticas discursivas colonialistas e permanentemente atualizada no sistema pós-colonial, que coloca o negro numa condição de inferioridade, pois o discurso em torno do bandido atribui-lhe os adjetivos trapaceiro, baderneiro, ignorante, charlatão e de pouca inteligência. Já o herói representa o redentor e protetor dos pobres e oprimidos. Nessa ambivalência vão se constituindo os atributos ao misterioso Lucas da Feira que segundo Homi Bhabha (1998), “é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes, embasa suas estratégias de individuação e marginalizado; produz aquele efeito de verdade probalística”<sup>81</sup>.

Colocar um escravo no cinema para contar a história da Princesa do Sertão, pode ser considerado um ato de ousadia em *Como Nasce Uma Cidade*, já que a historiografia silencia o negro, abolida a escravidão. Nesse sentido, Moreira (1988) nos informa que o

<sup>79</sup> Trecho narrado no vídeo **Como Nasce Uma cidade** (Feira de Santana – 100 anos de existência, 1973) DVD 06, IN: QUEIROZ, Fernando Pinto de (coord.) Fragmentos da História de Feira de Santana.

<sup>80</sup> Homi Bhabha, ao se referir ao discurso do colonialismo, em relação ao estereótipo “é um modo de representação paradoxal conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é a sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre no ‘lugar’, já conhecido e algo que deve ser ansiosamente repetido...” (Bhabha, 1998, p. 105).

<sup>81</sup> Bhabha, 1998, p.106

comum são os estudos sobre escravidão que contemplam o nordeste açucareiro e litorâneo, bem como o recôncavo, estando o sertão e especialmente Feira de Santana, aquém da geografia desses estudos. Corroborando essa informação e indo ao cerne dessa ausência, Azevedo (1987) no livro *Onda Negra Medo Branco, o negro no imaginário das elites – século XIX*, ao discutir a substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre, indica a ocorrência de um eufemismo histórico quanto ao negro pós libertação, sendo, por isso, necessário identificar o negro e o escravo como atores principais da sua própria história. Escreve ainda que no século XIX havia um maior enfoque no negro, escravidão e rebeldia, entretanto, a partir da abolição, esse tema deixa de existir e passa-se a discutir desenvolvimento, urbanização, e então, o negro liberto saiu derrotado na sua competição ocupacional e econômica passando a ser visto como inútil.

Contudo, na contramão do que foi anteriormente colocado, quanto ao negro liberto, em *Como Nasce Uma Cidade Olney* os enquadra em sua tela, ressaltando sua importância econômica no desenvolvimento de suas atividades, focalizando: o emprego da mão-de-obra negra na feira-livre,



**Figura 19. Feirante na Av. Getúlio Vargas**

no cultivo da terra,



**Figura 20. Trabalhadora rural**

dando um *zoom* nos pés descalços, marca característica e emblemática do cativo,



**Figura 21. Foco nos pés descalços do trabalhador**

e assim, ratifica desde quando começa a narrar a história da Terra de Lucas<sup>82</sup>, os corpos negros, os pés descalços, frisando o emprego da mão-de-obra no cultivo da terra, nas feiras-livres. Aliás, salta aos olhos a ênfase que a presença negra tem em ‘Como Nasce

---

<sup>82</sup> Essa expressão, ainda que menos usada, também denomina Feira de Santana.

Uma Cidade', posto que Olney a focaliza, colocando em seus planos de filmagem essa parte da história feirense: presença negra e escravidão.

Substanciando esses aspectos peculiares da abordagem de *Como Nasce Uma Cidade*, trata-se ainda, de decupar, analisar e depois estabelecer elos entre outros elementos isolados que compõem essa tomada sobre Lucas da Feira, compreendendo como eles se associam e se tornam cúmplices, fazendo surgir um todo significativo, quais sejam: a música que se utiliza pra encerrar esse plano, as indumentárias das personagens e as alusões estabelecidas. Imediatamente depois do relato sobre a violência contra a donzela, a cena muda e com a ampliação do *zoom*, surge a imagem de dois cangaceiros na caatinga e *Eu Só Quero um Xodó*<sup>83</sup>, uma música ícone da cultura sertaneja, sonoriza a seguinte cena:



**Figura 22. Cangaceiros na caatinga**

---

<sup>83</sup> Letra da música *Eu Só Quero Um Xodó*, de Dominginhos e Anastácia:

Que falta eu sinto de um bem

Que falta me faz um xodó

Mas como eu não tenho ninguém

Eu levo a vida assim tão só

Eu só quero um amor

Que acabe o meu sofrer

Um xodó pra mim do meu jeito assim

Que alegre o meu viver.

Disponível em <http://letras.mus.br/dominginhos/357861/>, acesso em 01/09/2015.

Sucessivamente vem a imagem de um negro vestido como cangaceiro, de rifle empunhado, dançando xaxado no meio da feira-livre, rodeado por tantos outros “cangaceiros”:



**Figura 23. Dança de cangaceiros na feira-livre**

Ao estabelecer essa específica linearidade na narrativa, Olney sugere a aproximação entre a figura de Lucas e a dos cangaceiros, sujeitos históricos sobre os quais pairam o mesmo questionamento: eram apenas bandidos, ou tratava-se de insubordinados que reagiam às misérias impostas pela seca? Tem-se, nesse caso, a mesma construção econômica e social sobre quem se insurge à hegemonia da escravidão, e da luta de classes. A tomada sobre a presença negra e escravidão é encerrada, com a câmera girando em torno do ator, oferecendo uma panorâmica de seu traje e depois focalizando, assim como no início de sua história, os pés negros do cangaceiro, agora mais demoradamente, e com uma diferença crucial e imponente: os pés dançam e estão calçados<sup>84</sup>. A escravidão acabou, os negros estão livres:

---

<sup>84</sup> Os escravos não usavam calçados, então, quando conseguiam sua alforria, logo providenciavam a compra de sapatos para que pudesse ser diferenciado de um outro que ainda fosse cativo.



**Figura 24. Pés calçados, símbolo de liberdade**

Dividindo opiniões o ex-escravo, ainda promove, quase duzentos anos depois de sua morte, acalorados debates sobre seus atos durante o século XIX na cidade de Feira de Santana, mediados sempre pela questão: bandido ou herói? Entendemos que o ponto fulcral não reside em delimitá-lo dentro de um perfil, mas de tratá-lo enquanto rebelde no contexto da escravidão, que se insurge e rompe com o discurso vigorante de que o negro deveria ser cativo. Devido à sua postura de resistência e questionamento à ordem social vigente, Lucas é uma importante referência para o movimento negro local, por ter indicado aos seus contemporâneos e às gerações vindouras que havia outra possibilidade pra sua vida que não as construções sociais que os escravocratas queriam impor.

À vista disso, faz-se necessário manter o eco da voz de Lucas reverberando na atual sociedade feirense, fazer sua história conhecida e ressaltar a importância da resistência no período da escravidão. Mesmo sendo criteriosamente procurado, pois, “deveria ser acorrentado aos pés do Panteão feirense, para sofrer cotidianamente, mesmo depois de morto, todas as torturas que evitara com o gesto de fuga.” (Oliveira, 2011, p. 164), Lucas da Feira conseguiu manter seu bando e driblar a prisão por um período de vinte anos, contudo, traído por um membro do agrupamento, que o entregou em troca do perdão de seus crimes, Lucas foi atingido por um tiro quando estava onde hoje é o bairro Mochila, tendo fugido para uma localidade próxima a São Gonçalo, onde foi recapturado e trazido de volta a Feira de Santana, julgado em praça pública e

condenado à forca, já que a Lei Geral previa pena de morte para escravos que atentasse contra a vida de senhores e feitores, muito embora, “sujeito histórico de grande repercussão na vida da urbe, a fama do filho de Inácio e Maria não morreria junto com seu corpo.” (Oliveira, 2011, p. 164).

Inteirado dessas questões, e com sua acuidade peculiar de olhar sensível aos aspectos sociais, em *Como Nasce Uma Cidade*, Olney trata sobre o caráter de Lucas não como uma indagação, mas como proposição: “misto de herói e bandido”<sup>85</sup>, é um e outro simultaneamente, em sua história há crimes, mas também aventuras e assim, *Como Nasce Uma Cidade* acentua em seus quadros a figura que uma elite branca quer silenciar, destacando a personalidade Lucas da Feira, immortalizando-o também no vídeo, cuja abordagem deve ressaltar o progresso e avanço de uma cidade Princesa do Sertão, deixando patente um caráter vanguardista, e por que não, subversivo. O filme traz elementos presentes até hoje no imaginário social feirense, revelando uma memória coletiva, povoada de criações, representada no filme pela preservação dessa memória social que nos aponta pra um mistério: a imaterialidade de Lucas.

Depois de ter sido evidenciado, a participação de Lucas é encerrada: “Lucas da Feira morreu na forca a 25 de setembro de 1849, pouco tempo depois de tão célebre fato, o vilarejo passou a ser cidade, com o nome de Cidade Comercial de Feira de Santana, acontecendo essa emancipação a 16 de junho de 1853.” Agora, o crescimento urbano chega e as estradas voltam à lente de Olney. Saiu Lucas, vem Eurico.

### 3.3. SAI LUCAS, VEM EURICO

Acalmado o tremor da emergência de Lucas à cena, Olney traz agora o próprio Eurico Boaventura<sup>86</sup>, suas inquietações de poeta de “tendências modernistas e regionalistas da época e a sua maneira própria de falar as tensões entre o arcaico e o

---

<sup>85</sup> Idem

<sup>86</sup> Nascido a 27 de junho de 1909, em Feira de Santana, aos 14 anos muda-se pra Salvador, onde conclui os estudos e se forma em Direito. Em sua vivência na capital, integra-se à revista *Arco & Flexa*, além de escrever poemas publicados em vários periódicos. Em sua carreira de Magistrado, atua como pretor, o que o fez percorrer vários municípios da Bahia, quando retomou sua produção poética com a temática regionalista. Na década de 1960 as pesquisas e ensaios sobrepujam sua produção poética, muito embora a temática regionalista e sertaneja permaneça. Aposentado, volta na década de 1970 para Feira, tendo morrido em Salvador em 1974. (Olivieri-Godet, 1999)

moderno”<sup>87</sup> que em sua narrativa de “decantada paixão que ele nutria pela sua cidade natal”<sup>88</sup>, manifesta no documentário seu desconforto quanto às feições que agora caracterizavam Feira de Santana: “A cidade foi se desenvolvendo, se desenvolvendo, perdeu a sua brejeirice e delirantemente batia palmas para entrada do século XX.”<sup>89</sup>.



**Figura 23. Eurico Alves Boaventura**

O fato é que nesse momento, a narração de *Como Nasce Uma cidade* caminha pela memória emotiva<sup>90</sup>, evidenciando novamente esse entremeio da cidade ora sertaneja, ora alinhada com discurso de modernidade<sup>91</sup> que pretendia deslocar o reconhecimento da cidade das bases rurais para a imagem de cidade comercial, como seu nome indicava, desde sua emancipação no fim do século XIX, mas que, no entender de Eurico a descaracterizaria, já que seria “a Feira de Santana de Eurico Alves uma cidade idealizada, uma cidade que se revela a partir de um processo de arqueologia

<sup>87</sup> Definição trazida por Rita Olivieri-Godet, no prefácio do livro *A Poesia de Eurico Alves*, imagens da cidade e do sertão.

<sup>88</sup> IDEM

<sup>89</sup> Trecho narrado no documentário *Como Nasce Uma Cidade*.

<sup>90</sup> Conceito desenvolvido por James Hillman no texto *Cidade e Alma*. Para o autor, a memória emotiva é fruto das experiências emocionais: coisas que importaram para você em sua própria vida, coisas importantes para a comunidade, sua história.

<sup>91</sup> Desde a virada do século XIX para o XX, o ordenamento da cidade se impôs como fruto da exigência pelo suprimento das necessidades básicas aos cidadãos: higiene, locomoção, segurança, iluminação, demandando a criação de elementos vigilantes para estes serviços devido à concentração populacional que criava problemas aos administradores. No Brasil republicano, ainda que tais discussões não se constituíssem debate original, visto que desde o século XIX os ideais modernizantes já povoavam as mentes de nossa intelectualidade e de nossos administradores, somente quando a cidade assumiu a posição de campo privilegiado das operações políticas e econômicas é que verificamos o aparecimento da “questão urbana”, que se caracterizou pela proliferação de discursos que apontavam para um conjunto de problemas relacionados ao espaço urbano e sua população, tendo como solução àquilo que se convencionou chamar de modernização. (Simões, 2007, p.44)

sentimental, onde se mesclam realidade, memória e poesia.”<sup>92</sup>. De acordo com Hillman (1993), “temos memórias emotivas em nossas cidades através de parques históricos, estátuas de personalidade, memoriais de guerra, a tradição dos fundadores”<sup>93</sup> e é a partir dessa memória, pautada no saudosismo de uma cidade idealizada, e, mais, da sua infância, posto que Eurico não morou a maior parte de sua vida aqui em Feira<sup>94</sup>, que o poeta visualiza e se posiciona face às mudanças econômicas e culturais que nesse momento forjam Feira de Santana, na consolidação do novo.

As primeiras falas sobre a emancipação da cidade Princesa do Sertão, em *Como Nasce Uma Cidade*, ocorrem logo depois de ser citada a morte de Lucas: “Lucas da Feira morreu na forca a 25 de setembro de 1849, pouco tempo depois de tão célebre fato, o vilarejo passou a ser cidade com o nome de cidade comercial de Feira de Santana”<sup>95</sup>, então, a tela é tomada pela cena de uma vaquejada e sonorizada por *Eu Só Quero um Xodó*, corroborando esse elemento sertanejo como constituinte da cidade emancipada:



Figura 26. Vaquejada

<sup>92</sup> DÓREA, Juraci. **Eurico Alves e a Feira de Santana**, IN: OLIVIERI-GODET, Rita (org). **A Poesia de Eurico Alves: imagens da cidade e do sertão**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

<sup>93</sup> Hillman, 1993, p.39.

<sup>94</sup> Não obstante, com exceção dos períodos de férias, Eurico pouco viveu em Feira. Aos 14 anos de idade (1923) ele já se encontrava em Salvador, matriculado no ginásio N. S. da Vitória, passando a seguir para o lendário Ginásio da Bahia. Mais tarde, ainda na capital, ingressou na faculdade de Direito, tendo completado o curso em dezembro de 1933 (...) Aposentado em finais dos anos 60, retornou para a Feira de Santana (...) Os problemas de saúde, surgidos em 1965, eram realmente sérios e o tratamento, a maior parte na capital, mostrou poucos resultados (...) Faleceu em Salvador, em 4 de julho de 1974. (Dórea, 1999, p.72 e 73).

<sup>95</sup> Trecho narrado no documentário *Como Nasce a Cidade*

Logo em seguida, a música é suspensa, aparece uma Feira urbana e automóveis cortam a cena, como observamos a seguir:



**Figura 27. Centro da cidade**

A evidência na figura 27 inclina-se para as estradas e a elas atribuem o progresso de Feira de Santana:

As estradas de rodagem se agora substituíam as estradas de boiadas, provocavam com isso, o declínio de famosas cidades do recôncavo, tais como: Cachoeira, São Félix, Santo Amaro, Nazaré e outras tantas, impondo por esse motivo à Feira de Santana o peso de um novo entreposto comercial.<sup>96</sup>

Com essa fala, Olney indica que a Feira de fato cresceu e se reconfigurou enquanto cidade grande, e convoca Eurico Alves Boaventura, a quem apresenta com a citação de Manuel Bandeira: poeta salpicado de orvalho e leite cru, a expor seu entendimento daquele contexto que se desenvolvia em Feira de Santana:

O possante tonitruante Mercedes do Coronel Agostinho Frões da Mota, apagaria totalmente o rumor macio das cadeirinhas de arruar. Duas civilizações, dois filhos do mesmo tempo: uma a discrição da cadeirinha de arruar, o outro, a zoadinha espalhafatosa do Mercedes do Coronel Agostinho. Se uma era a finesse do silêncio, a outra seria o estrépido do novo rico.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade

<sup>97</sup> Idem

A partir dessas informações, observamos que a Feira de Santana que o poeta vivenciou, reordenara-se, compondo agora uma nova imagem que quando ele volta em definitivo, nos anos 1960, em pouco lembrava a cidade da década de 1920, então, deslocado no ‘novo’ espaço, Eurico engendrará o que Albuquerque Junior (2011) chama de “lugar criado de lirismo e saudade. Retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial”<sup>98</sup>, e assim, reconstrói seu alicerce balizado pela memória.

A presença de Eurico em *Como Nasce Uma Cidade*, vem indicar as tensões decorrentes do momento que Feira experienciava, tais como: a vinda de indústrias e seu impacto econômico e cultural, a saída do campo do gado do centro da cidade e ainda a transferência da feira-livre, mudanças estruturais que desenhavam uma nova cidade ainda tateando o caminho da urbanização. Nessa conjuntura, o documentário poderá significar

a busca das verdadeiras raízes regionais, [que] no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. a manutenção de tradições é, na verdade sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. (Albuquerque Júnior, 2011, p.90).

A perda desse lugar, em tal circunstância, faz necessário garantir espaço por meio de uma imagem e um texto original para a cidade, pois

A necessidade de reterritorialização leva a um exaustivo levantamento da natureza, bem como da história econômica e social da área, ao lado de todo um esforço de elaboração de uma memória social, cultural e artística que pudesse servir de instituição. (Albuquerque júnior, 2011, p.80).

Há de se considerar também nessa análise, o momento de desterritorialização do próprio cineasta; anteriormente discutimos sobre o olhar do produtor do filme, e o direcionamento que imprime em sua obra, por isso, consideramos importante relembrar que Olney também encontra-se retornando à sua terra, vale ressaltar: fragilizado e, assim como Eurico, presenciou mudanças bastante significativas, por isso, esse filme de

---

<sup>98</sup> Albuquerque Júnior, 2011, p. 91

memória, que se insurgiu como um marco à época, pois, é a oficialização do que a cidade se tornou, nos faz considerar que bem pode ser para o seu diretor, uma possibilidade de “construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade (...) elo entre o passado e o presente”<sup>99</sup>, o que lhe traria algum afago naqueles dias difíceis, se considerarmos que “restauramos a alma quando restauramos a cidade em nossos corações individuais, a coragem, a imaginação e o amor que trazemos para a civilização.”<sup>100</sup>

Nesse discurso áudio-visual que Olney construiu para Feira, nos é oferecido um panorama do andamento da cidade do ponto de vista arquitetônico, nos indicando, por exemplo, onde a elite habitava:



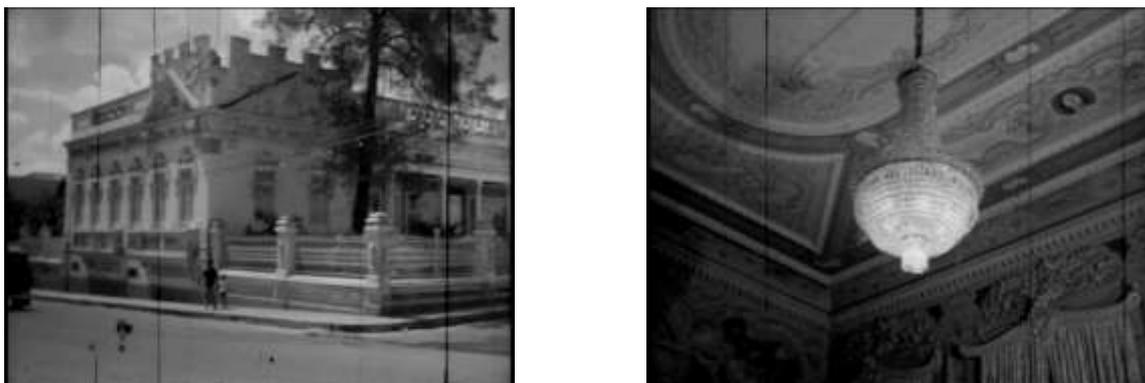
**Figura 28. Interior de um dos palacetes de Feira**

A sequência que se segue, iniciada na figura 27, é apresentada no filme com música clássica e a seguinte narração: “Os coronéis deixariam os repousos de suas fazendas e viriam construir na Rua Direita, na Praça da Matriz, ou na Senhor dos Passos, os seus palacetes influenciados pelo *art-nouveau*, resquícios de *fin du siècle*.”<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Albuquerque Júnior, 2011, p. 92

<sup>100</sup> Hillman, 1993, p.38

<sup>101</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade



**Figura 29. Palacetes**

Explicitados esses símbolos representativos da elite rural, que mora na cidade, mas tem seu trabalho e cotidiano estreitamente ligado à fazenda, Como Nasce Uma Cidade, de certa forma alenta aos coronéis, lhes criando um

espaço onde nada é provisório, onde tudo parece sólido como a casa-grande de pedra e os móveis de mogno e jacarandá; onde tudo parece tranqüilo, vagaroso como o balançar na rede ou na cadeira, região da permanência, do ritmo lento, da sedimentação cultural, da família, afetiva e infantil. (Albuquerque Júnior, 2011, p.96).

Feito isso, a partir de agora, Olney retoma a fala sobre os chegantes que se fixam em Feira de Santana, e nessa sequência do filme, traz ao espectador um discurso preciso, ponderado, analítico, que transparece não apenas a terra acolhedora que beneficia quem chega, todavia discorre sobre a participação dessas pessoas que aqui se instalaram e contribuíram para o processo de construção e desenvolvimento da cidade, e para sonorizar a sequência retoma a música Em Busca do Ouro<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Quando eu vim das bandas do longe  
 Aqui parar, Chica Boa não via vintém  
 Quando eu vim de sola, colete, lenço grená  
 Eu parei onde parou o trem  
 Fé em Deus e pé no pasto verde só pra mim.  
 Vixe, quanta terra, verde cheiro de capim  
 Com meu chapéu de couro, em busca do ouro  
 Verdim ei maninha tatú é assim.  
 Com meu chapéu de couro, em busca do ouro  
 Verdim ei maninha tatú é assim.

*“Lá, um dia, a lírica e serena praçinha dos Remédios amanhecia coalhada de animais. Eram as gentes que vinham chegando de todos os cantos para povoar o novo eldorado.”*<sup>103</sup>



**Figura 30. Praça dos Remédios**<sup>104</sup>



**Figura 31. Chegantes**

*“Em verdade o progresso*<sup>105</sup> *vinha com eles e era bem recebido pelas gentes do lugar, o progresso da cidade provocando o progresso individual. Uma renovação de costumes e de modas, uma assimilação de várias idéias, uma rejeição a outras culturas”*<sup>106</sup>:

<sup>103</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade

<sup>104</sup> Quando o Campo do Gado ainda era no centro da cidade, essa praça servia também de pouso para os vaqueiros, tropeiros e seus animais

<sup>105</sup> Olney nessa fala de seu documentário traz o termo progresso enquanto sinônimo de desenvolvimento, aliado ainda à ideia de modernidade

<sup>106</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade



**Figura 32. Sequência que Olney utiliza para ilustrar o progresso da cidade**

Esses planos de filmagem nos reportam novamente às culturas híbridas que integram a sociedade (Canclini, 2010). Ao empregar esse discurso imagético, percebemos a importância que a chegada de pessoas outras, que não nativas, têm para a cidade, tornando-a cada vez mais heterogênea e complexa, conjuntamente vem o reconhecimento ao trabalho e cooperação dos ‘forasteiros’, posto que sempre é exaltado a terra protetora. Sobre tal interação, Velho (1986) afirma que as “instâncias múltiplas de sociabilidade, fomenta a densificação e a fragmentação em múltiplos mundos com ou sem fronteiras especiais nítidas”<sup>107</sup>, ou seja, devido o crescimento populacional que ocorria nesse período, já não cabe classificar Feira nem apenas como sertaneja, tampouco urbana, há aí uma fluidez que desenha uma nova cidade, processo contínuo e inerente à natureza dessa estrutura organizacional:



**Figura 33. Homem com traje típico de um sertanejo, andando de bicicleta no calçamento da cidade**

<sup>107</sup> Velho, 1986, p.49

Consoante podemos constatar nas imagens acima, segundo Velho (1986), coexistem em uma sociedade complexos e diferentes estilos de vida que fazem combinações particulares produzindo ‘sincretismos’, o que nos faz refletir que “não só há diferentes formas de adaptação à vida urbana, mas esta produz sistemas de interação e relações sociais originais e inovadoras”<sup>108</sup>, resultando, assim, num espaço com características peculiares marcantes e diversas, diante dessa análise, o trecho a seguir reflete esta visão, quando a narração off nos traz:

A cidade crescendo e crescendo assustadora e desordenadamente, transformando-se do dia para a noite e da noite para o dia em uma cidade Feira, em uma feira de cidade. Não era mais a Santana da feira, era a Feira de Santana, às vezes autêntica, outras vezes sofisticada.<sup>109</sup>



**Figura 34. Autenticidade**

---

<sup>108</sup> Idem

<sup>109</sup> Trecho narrado no documentário Como Nasce Uma Cidade



**Figura 35. Sofisticação**

Nessa leitura imagética que Olney fez da cidade, esse comparativo de autenticidade e sofisticação pode ser percebido ainda nos bailes micaretescos de rua e dos clubes:



**Figura 36. Micareta**

Também para essas cenas Olney designa um discurso áudio-visual, utilizando a música *Cidade Mulher*<sup>110</sup>, para expor o caráter sedutor da cidade “Princesa de todas

---

<sup>110</sup> Cidade Mulher, Noel Rosa  
 Cidade de amor e aventura  
 Que tem mais doçura  
 Que uma ilusão  
 Cidade mais bela que o sorriso,  
 Maior que o paraíso  
 Melhor que a tentação  
 Cidade que ninguém resiste

gentes e todas as bandeiras, como Princesa do Sertão passou a ser conhecida a ex-fazenda de Santana dos Olhos d'Água, o antigo repouso de imbatíveis aventureiros”<sup>111</sup>.

A esta altura a produção fílmico-discursiva de *Como Nasce Uma Cidade* encaminha-se para o fim, tendo em seus planos, produzido “um conjunto de referências, uma coleção de características, um arquivo de imagens”<sup>112</sup> encomendadas a fim de forjar uma versão original para a história de Feira de Santana. Todavia, nessa construção trincada, Olney chega a caçoar de tal estruturação, como ao colocar concomitante a seguinte narração e imagens: “Neste ano da graça de 1973, em seu primeiro século de existência, tomando porte de pequena rainha, ela assume com todo seu compenetramento a pose de uma nova e pequena metrópole”.<sup>113</sup>

O trecho anteriormente transcrito faz esperar uma panorâmica de marcos históricos e prédios suntuosos, no entanto vem ilustrada por um baile de micareta, festa complementar ao carnaval de Salvador, largamente valorizada pela imprensa na década de 1930, que a apregoava enquanto festejo civilizado e inédito, que faz de Feira, única, e, assim, corroborava os ideais modernizadores de civilidade (SILVA, 2010). Muito embora, tomando como imagem um festejo carnavalesco para ilustrar o *status* alcançado

---

Na beleza triste  
De um samba-canção  
Cidade de flores sem abrolhos  
Que encantando nossos olhos  
Prende o nosso coração  
Cidade notável,  
Inimitável,  
Maior e mais bela que outra qualquer.  
Cidade sensível,  
Irresistível,  
Cidade do amor, cidade mulher.  
Cidade de sonho e grandeza  
Que guarda riqueza  
Na terra e no mar  
Cidade do céu sempre azulado,  
Teu Sol é namorado  
Da noite de luar  
Cidade padrão de beleza,  
Foi a natureza  
Quem te protegeu  
Cidade de amores sem pecado,  
Foi juntinho ao Corcovado  
Que Jesus Cristo nasceu  
Disponível em < <https://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/1241586/>>, acesso em 14/11/2015

<sup>111</sup> Trecho narrado no documentário *Como Nasce Uma Cidade*

<sup>112</sup> Albuquerque Júnior, 2011, p.79

<sup>113</sup> Trecho narrado no documentário *Como Nasce Uma Cidade*

pela cidade, nos relembra a fala de Eurico no filme: “delirantemente batia palmas”<sup>114</sup>.

Encerrando *Como Nasce Uma Cidade*, Olney revê a estrada, a carreta e *Em Busca do Ouro*, salientando agora a expectativa em torno do aspecto econômico que a industrialização brindará à cidade:

*“Aguardando com ansiedade uma nova transformação em todo seu corpo,*



**Figura 37. Transportes**

*espera com certo amor e paciência a sorte de ser agora um novo centro de indústrias.*



**Figura 38. Panorâmica da cidade**

*“Indústrias pequenas ou grandes indústrias, ela continuará esperando por tudo*

---

<sup>114</sup> Idem

*hoje e sempre em sua imensa planície de estradas e de pastagens e ainda naquele mesmo começo de sertão.”*

## *Considerações Finais*

Diante do exposto, notamos que o filme documentário *Como Nasce Uma Cidade*, foi encomendado com vistas a legitimar a Feira que se insurgia, através do reconhecimento das imagens exibidas na tela; havia neste tempo, como ainda há e é inerente à sociedade, a realidade multiforme de vivências, histórias, práticas e costumes e naquele momento de mudanças, o filme deveria ser uma produção que equalizasse essas multiplicidades. O fato é que a cidade deparava-se com a modernidade tardia, mas que no contexto feirense era o novo: a industrialização, que se por um lado, era necessária ao desenvolvimento da cidade, por outro trazia consigo elementos que causavam certo desconforto à aristocracia rural: a perda de seu território.

Sendo assim, o filme de Olney ao contar os cem anos de existência de Feira de Santana, muito embora o cineasta recue e conte até mais, posto que retoma em sua narrativa a origem da cidade, poderia ser uma restituição, imagética, dessa *terra* perdida. A realidade é que “o importante era construir uma dada forma de ver e de dizer, era ordenar uma visibilidade e dizibilidade que se tornassem códigos fixos de leituras, era ordenar um feixe de olhares”<sup>115</sup> atentos àquele discurso imagético que seria a oficialização do que a cidade se tornou.

Com a finalidade de cumprir esse propósito, o cinema foi o veículo propício, por parecer mais a realidade em si, do que a representação dela e pelo fato de o impacto e a imposição das imagens em movimento impressionarem e surpreenderem, colocando a veracidade diante do olhar, tão somente, esperava-se que em *Como Nasce Uma Cidade*, venha essa instituição de uma origem e uma legitimação pelos fatos históricos e pela tradição.

Portanto, garantir a realização desse filme é organizar artisticamente lembranças, memórias individuais, a si próprios, garantir seu espaço na Feira de Santana não mais apenas filha da fazenda, mas, agora também do entroncamento rodoviário que irá escoar a produção da indústria. Essa encomenda a Olney, acaba nos desvelando uma forma de se defender da urbanização, ainda que seja tão aguardada, por meio da ênfase na memória e suas conexões entre presente e passado, com o objetivo de construir um alicerce.

Entretanto, pediram a Olney São Paulo pra realizar essa tarefa, e o resultado foi um curta-metragem complexo, apesar de aparentemente desprezioso e pontual, mas

---

<sup>115</sup> Albuquerque Júnior, 2011, p.80, 81

farto de simulações e ironias refinadas, latentes, e, contudo despercebidas à elite excêntrica.

Olney iniciou uma narrativa baseada na história tradicional, mas cheia de estalos. Os primeiros trabalhadores focalizados, não são os vaqueiros, como seria de esperar pra uma cidade que origina-se de uma fazenda, mas corpos negros lavrando a terra e fazendo farinha, lembrando-nos que a Princesa teve escravos e insubordinados. Lucas da Feira ocupa uma parte considerável no rolo, sua história se processa como um filme dentro do filme, enquanto o prefeito, pagante da obra, aparece em rápidos dois momentos, sem nenhuma indicação de quem seja. Dessa maneira, Olney ironiza dos cem anos, do discurso vigente, da prefeitura e expõe de forma velada(?) suas ideias.

Na busca de construir seu território, não se deram conta que Como Nasce Uma Cidade era resultado do território de Olney: o cinema, e confiante do chão que pisava, usou do requinte que esse veículo lhe permitira usar para, também, por sua vez, criar sua Feira de representações, sobretudo, afetiva.

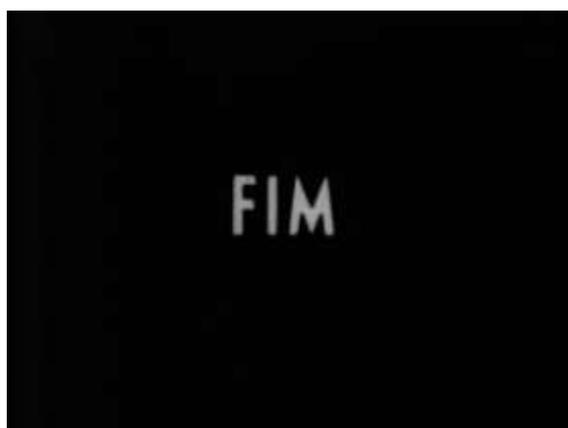
O filme, à época foi bem aceito pela prefeitura, tanto que ficou em exibição nos cinemas locais, e atualmente integra a coleção Fragmentos da História de Feira de Santana, cujo objetivo é elencar e perpetuar a memória feirense às gerações vindouras, o que é louvável, pois por meio dessa coleção conhecemos o filme e pudemos, tendo a imagem em movimento como principal referência, escrever esse trabalho. Sendo assim, encerramos com a cena do caminhão indo embora,



**Figura 39. Caminhão deixando a cidade**

pois, em Como Nasce Uma Cidade, tudo começa e termina com o caminhão e a estrada: o caminhoneiro vem a Feira de Santana, contempla a mudança dos últimos cem

anos, passeia pela cidade, nota as diferenças, elenca fatos e personagens, e então, depois da festa, ‘pega’ estrada e vai embora. Desta vez, sem possibilidade de retorno. “Olney distanciou-se de novo, talvez num *zoom-out*, até fundir-se com a luz’.<sup>116</sup>



---

<sup>116</sup> José, 1999, p.11

## *Referências Bibliográficas*

## Para Cinema

AUMONT, Jacques (et al). **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus 1995.

BORGES, Luiz Carlos R. **O Cinema à Margem 1960-1980**. Campinas: Papyrus, 1983.

CÂMARA e LESSA. **Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador: EDUFBA, 2002.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. **Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana: As festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)**. Brasília: DF, 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Carlos Vinicius da Silva. **Estudos Subalternos: uma introdução**. Raído, Dourados MS, v.4, n.7, jan/jun. 2010. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/619/522> acesso em 13/08/2015

JOSÉ, Ângela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MAURITY, Ruy. **Em Busca do Ouro, 1972**. Disponível em <http://letras.mus.br/ruy-maurity/1012005> , acesso em 30.03.2015.

MOCELLIN, Renato. **O Cinema e o Ensino da História**. Curitiba: Nova Didática, 2002.

NOVAES, Claudio Cledson. **Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na Obra de Olney São Paulo**. Salvador: Quarteto, 2011.

NOVAIS, Claudio C. Olney São Paulo: **Pesquisa Sobre Um Cineasta**. Cine Cachoeira Revista de Cinema da UFRB. Disponível em <http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/olney-sao-paulo-pesquisa-sobre-um-cineasta/>. Acesso em 01/07/2015.

NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (organizadores). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

OLIVEIRA, Dimas Boaventura de. **Cinema Demais ou era uma vez dezenas de filmes comentados e a situação do cinema em Feira de Santana**. Feira de Santana: FAMP, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

<http://cinemocamba.blogspot.com.br><acesso em 18.03.2014>.

#### **Para Imagem:**

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. 2 ed. São Paulo, Cia das Letras, 2009.

DIAS, Edson Ferreira. **Desenho, Fotografia e Cultura na Era da Informática**. Graphica: Curitiba, 2007.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Verbal**. 2 ed, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise de Imagens**. Lisboa, Ed. 70, 2007

NOVAES, Sylvia Caiubi. **O Uso da Imagem na Antropologia**. IN: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. 2ed. São Paulo, SP: Hucitec, Ed. Senac, São Paulo, 2005

OLIVEIRA e TRINCHÃO. **A História Contada a partir do Desenho**. Anais do Graphica 98. 1998.

ROSENSTONE, Robert. **História em Imagens, História em Palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a História em Imagens** IN: O Olho da História. Revista da História Contemporânea, volume 1, nº5, Salvador, BA: set, 1998

#### **Para Feira de Santana:**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Celeste Maria Pacheco. **Origens do Povoamento de Feira de Santana: um estudo de história colonial**. Dissertação de Mestrado, Salvador, 1990.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda Negra Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites no Século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **A Paisagem Urbana e o Homem: Memórias de Feira de Santana**. Feira de Santana: UEFS, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DOMINGUINHOS (et al). **Eu só quero um xodó**, 1974. Disponível em <http://letras.mus.br/dominguinhos/357861/>, acesso em 01/09/2015.

ERISMAN, Georgina. **Hino de Feira de Santana**, 1928. <http://letras.mus.br/hinos-de-cidades/1205394/>, acesso em 29/07/2015.

GAMA, Raimundo Oliveira (coord.). **Memória fotográfica de Feira de Santana**. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do popular. In: Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HILLMAN, James. **Cidade e Alma**. São Paulo. Nobel, 1993.

LIMA, Zélia Jesus de. **Lucas Evangelista: o Lucas da Feira, estudo sobre rebeldia escrava em Feira de Santana, 1807-1849**. Dissertação de Mestrado, Salvador, 1990.

MOREIRA, Vicente Deocleciano. **A Escravidão em Feira de Santana**. Sitientibus, Feira de Santana, 1988.

OLIVEIRA, Maria Leny Souza. **Feira de Santana no contexto da urbanização brasileira e a questão da moradia na favela**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2014.

OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. **De Empório a Princesa do Sertão: Utopias Civilizadoras em Feira de Santana (1893-1937)**. Dissertação de Mestrado, Salvador, 2000.

OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. **Canções da Cidade Amanhecendo: urbanização, memórias e silenciamentos em Feira de Santana, 1920-1960**. Tese de Doutorado, Brasília, 2011.

OLIVIERI-GODET, Rita (org). **A Poesia de Eurico Alves: imagens da cidade e do sertão**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

POPPINO, Rollie E. **Feira de Santana**. Salvador: Editora Itapuã, 1968.

ROSA, Noel. **Cidade Mulher**. Disponível em < <https://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/1241586/>>, acesso em 14/11/2015

SILVA, Miranice Moreira. **A micareta de Feira de Santana: suas origens e a construção de um sentido identitário**. V Encontro Anpuh, Bahia: Histórias e Memórias: lugares, fronteiras, fazeres e políticas. Salvador, 2010.

SÃO PAULO, Olney Alberto. **Como Nasce Uma cidade** (Feira de Santana – 100 anos de existência, 1973) DVD 06, IN: QUEIROZ, Fernando Pinto de(coord.) Fragmentos da História de Feira de Santana.

SILVA, Aldo José Moraes. **Natureza Sã, Civilidade e Comércio de Feira de Santana: Elementos para o Estudo da Construção de Identidade Social no Interior da Bahia (1833-1927)**. Dissertação de Mestrado, Salvador, 2000.

SIMÕES, Kleber José Fonseca. **Os homens da princesa do sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1938)**. Dissertação de Mestrado, Salvador, 2007.b

VELHO, Gilberto. **A Grande Cidade Brasileira: sobre heterogeneidade e diversidades culturais**. IN: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº21, 1986.