UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Curso de Mestrado em Ciências Sociais

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

IMAGENS DE UM TEMPO EM MOVIMENTO
Cinema e Cultura na Bahia nos Anos JK (1956 - 1961)

MARIA DO SOCORRO SILVA CARVALHO

SALVADOR - BAHIA - BRASIL
ABRIL - 1992

MESTRADO EM HISTÓRIA
FCH - UFBa
BIBLIOTECA
N.º do TOMBO 6401

Universidade Federal da Bahia - UFBA
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Esta obra foi digitalizada no
Centro de Digitalização (CEDIG) do
Programa de Pós-graduação em História da UFBA

Coordenação Geral: Carlos Eugênio Líbano Soares

Coordenação Técnica: Luis Borges

2006
Contatos: lab@ufba.br / poshisto@ufba.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO : HISTÓRIA

IMAGENS DE UM TEMPO EM MOVIMENTO
Cinema e Cultura na Bahia nos Anos JK (1956 - 1961)

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

AUTORA : *MARIA DO SOCORRO SILVA CARVALHO*

ORIENTADOR : *Prof. Dr. Johildo Lopes de Athayde*

CO-ORIENTADOR : *Prof. Fernando da Rocha Peres*

Salvador, abril / 1992

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 7

Capítulo I. A NOVA ORDEM CULTURAL

1. O Brasil a quase 40 Graus 16
2. O Grande Momento : " 50 Anos em 5 "..... 22
3. Um País Bossa Nova 27
Notas 38

Capítulo II. OS *ANOS DOURADOS* NA BAHIA

1. A Província quer ser Metrópole 46
2. A *Smart Society* na *Krista* da Onda 57
3. A Magnífica Universidade da Bahia 75
Notas 91

Capítulo III. FAZ-SE TAMBÉM CINEMA NA PROVÍNCIA DA BAHIA

1. Aprender a Ver 104
2. Aprender a Fazer 124
Notas 147

CONSIDERAÇÕES FINAIS 160

FONTES E BIBLIOGRAFIA 164

A meus pais

AGRADECIMENTOS

Tal como acontece no cinema, este trabalho poderia vir acompanhado de uma Ficha Técnica onde estariam creditados os nomes que, ao lado do realizador, ocuparam as funções de "assistentes de direção", "assistentes de produção", "consultores" e "iluminadores". Alguns deles são: Johildo Lopes de Athayde e Fernando da Rocha Peres . Roberto José Gabriel Dias . Zélia Maria Silva Teles, Regina Lúcia Oliveira e Maria Teresa Pinheiro Perez . Eduardo Sande e O. dos Santos Souza . Paulo Santos Silva e Tânia Fernandes Cordeiro . Carlos Nelson Coutinho e Marcos Palácios . E, ainda, uma grande equipe de apoio, nas mais diversas atividades. A todos, meus sinceros agradecimentos.

Imagens de um país de maravilhas,
Distantes neste sonho onde o sol brilha,
Distante sonho onde o verão se estilha.

Elas deslizam ao longe, no entressonho,
Lentamente, sob um céu risonho ...
Longe. A vida o que é, senão sonho ?

(Lewis Carroll in *Aventuras de Alice — Através do espelho e o que Alice encontrou lá.)*

INTRODUÇÃO

"Cineastas como Kulechov, F. Lang, René Clair, J-L. Godard — para nos limitarmos ao velho continente — podem ser considerados como verdadeiros herdeiros dos romancistas do século XIX, os grandes historiadores de seu tempo."

(Marc Ferro)

Começo este trabalho fazendo referência à sua designação, ao seu Nome. Sabe-se que a escolha de um título, seja para uma obra de arte ou um texto acadêmico, é uma questão importante e difícil, pois nele deve estar contida uma idéia capaz de resumir a obra. Além disso, o título deve ainda atrair o interesse pelo trabalho realizado. Assim, dizer em uma frase — um título — que este trabalho se ocupa de questões ligadas à história & cinema foi um problema colocado ao longo de sua execução. Surgiu então este título : *Imagens de um Tempo em Movimento.*

Parece-me, entretanto, que esse título reclama alguma explicação, pois "tempo em movimento" não seria um pleonasmo? A rigor, existiria um tempo parado, isto é, um tempo que não estivesse em movimento? Contudo, esse "tempo" de que se fala aqui não é tomado linearmente, enquanto sucessão de anos, dias, horas, meio contínuo onde os acontecimentos também se sucedem[1]. Ou seja, "o tempo como parte mensurável do movimento"[2], segundo sua definição clássica. Trata-se, ao contrário, do tempo visto como "durações descontínuas", uma concepção da física quântica da qual nos fala Gaston Bachelard, onde "o que determina sua intuição não é o *movimento*, mas sim a *mudança*"[3]. Bachelard apresenta ainda uma noção do "tempo espiritual" hegeliano, "do tempo nele mesmo", analisado por Koyré:

> Esse tempo não transcorre de modo uniforme; não é tampouco um meio homogêneo através do qual nós passaríamos; não é nem a cifra do movimento nem a ordem dos fenômenos. Ele é enriquecimento, vida, vitória. Ele é próprio espírito e conceito[4].

Sem pretensão alguma de seguir por esses difíceis caminhos das complexas discussões acerca do Tempo, procura-se apenas negar, com essa outra idéia de tempo, a aparente redundância do título. Tem-se dele agora uma nova dimensão: imagens de vida em movimento. Ou ainda, imagens de enriquecimento, de mudança através do movimento. Assim, ao falar de imagens, tempo e movimento, o título engloba três elementos constituintes da História (visão

de um passado, real ou imaginário, vivido) e do Cinema (luz, câmera, ação): a imagem, matéria-prima do cineasta; o tempo, matéria-prima do historiador; o movimento, imagem e tempo narrados. Finalmente, o subtítulo — *Cinema e Cultura na Bahia nos Anos JK (1956 - 1961)* — vem situar as imagens e o tempo que serão narrados.

Espera-se então que o título e o subtítulo escolhidos — *Imagens de um Tempo em Movimento : Cinema e Cultura na Bahia nos Anos JK (1956 - 1961)* — cumpram sua função de idéia-síntese deste trabalho, que se propõe a buscar, nas origens de um movimento cinematográfico ocorrido em Salvador durante esse período, algumas dimensões das relações possíveis entre história e cinema. Apresentadas de modo amplo, essas relações podem ser assim esquematizadas: *a história do cinema*, campo da historiografia cinematográfica; *a história no cinema*, o cinema visto como *fonte* histórica; e *o cinema na história*, o cinema enquanto *agente* da história[5].

A História do Cinema, uma disciplina com metodologia e objeto de investigação definidos, contém múltiplas dimensões não somente culturais, mas também políticas, econômicas e sociais[6]. A dimensão política aparece claramente nas relações do Estado com o cinema: a legislação cinematográfica, a censura, as leis de proteção à produção, distribuição e exibição — ou a falta delas — constituem domínios reveladores. Do ponto de vista econômico, enquanto indústria, com processos próprios de produção e organização do trabalho, requer grandes capitais e, portanto, uma complexa estrutura financeira. Quanto à dimensão sócio-cultural, talvez a mais significativa, sabe-se que o conjunto de uma produção, fundada por uma sociedade em determinado momento histórico, propõe uma representação desta sociedade. A partir dessa constatação, um terreno muito rico se oferece ao pesquisador do cinema: desde a análise das intenções dos criadores do filme e dos modelos sociais por ele veiculados, até o impacto causado pelo conteúdo ideológico do filme — deliberado ou involuntário, explícito ou implícito — nos diversos segmentos de público. Por fim, como o cinema se integra a outras formas de comunicação, a outros fenômenos artísticos e a correntes culturais e ideológicas que permeiam uma sociedade, sua história se torna um capítulo importante da história sócio-cultural.

Apesar de representar um campo relativamente novo na historiografia, pois é somente em torno de 1955 que alguns historiadores pensam em incluir os filmes na lista de seus objetos de pesquisa[7], os estudos de história através do cinema (A História no Cinema) e as análises da influência do cinema em diversos momentos históricos (O Cinema na História) ganham cada vez mais espaços entre os historiadores. Escrevendo em 1961, o historiador do cinema Georges Sadoul afirmava que "os filmes se tornarão, cedo ou tarde, uma *fonte histórica*"[8]. Abordava, então, o valor histórico das "atualidades", dos documentários e dos filmes de ficção. Para ele, imagens e pistas sonoras de filmes seriam os melhores meios de fixar para a história a vida cotidiana do homem contemporâneo[9]. Especificamente sobre os filmes de ficção, Sadoul salientava a preciosa importância, para o historiador, do grande número de informações contidas nesses filmes sobre aparelhagens técnicas, mobiliário, moda, etc, assim como a língua falada em qualquer país em uma determinada época. Já em 1971, o

historiador francês Marc Ferro, no ensaio "O Filme: Uma Contra-Análise da Sociedade?", propõe o "esboço de um método" para análise de filmes enquanto fontes da nova história:

> Partir da imagem, das imagens. Não procurar nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim, um método que lembraria o de Febvre, de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares, etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é história tanto quanto a História[10].

Assim, Ferro explicita as linhas gerais de sua proposta do filme tratado como fonte histórica que "vale por aquilo que testemunha"[11]. Ou seja, os filmes — tanto os documentários quanto os de ficção — na medida em que são vistos como um meio de representação da sociedade, constituem-se em objetos de particular importância para os historiadores. Nesse sentido, o filme é abordado não como obra de arte, mas como um produto cujas significações ultrapassam o âmbito do cinema. Deve-se analisar então o que é o filme — narrativa, cenários, diálogos, sons — e o que não é o filme — autor, produção, público, crítica, regime político — buscando-se com isso a compreensão da obra e, sobretudo, da realidade que ela representa[12].

Quanto à dimensão do Cinema na História, toma-se o cinema enquanto *agente* da história. Nessa perspectiva, os filmes podem se tornar elementos ativos em processos históricos ao assumirem papel importante no campo da propaganda política e difusão de ideologias[13]. Contudo, essa propaganda, para ter alguma eficácia, deve ser realizada obedecendo certos parâmetros[14], já que pretende manipular atitudes a partir da manipulação de idéias. Para isso, dirige-se ao emocional do público[15], buscando, porém, não colocar em jogo seus valores essenciais e, sobretudo, não explicitar esses mecanismos de manipulação que são tecidos no amplo campo que vai da tensão ao contentamento. Renunciando à fórmula da simples linearidade, mobilizam-se espectadores via apropriação do gosto ou objetivação de símbolos ainda latentes na sociedade. Essa análise do cinema enquanto agente da história exige extremo cuidado na sua abordagem. É um problema complexo, dada a dificuldade de se conhecer os diversos níveis possíveis de influência — intencional ou casual — dos filmes sobre um público que, por sua vez, revela-se bastante heterogêneo. Para se efetuar análises desse tipo, faz-se necessário saber "até que ponto é possível definir e fundamentar as conseqüências de uma experiência cinematográfica"[16].

Essas possibilidades teóricas aqui esboçadas — o cinema, enquanto objeto, fonte e agente da história, visto como um fecundo campo de pesquisas — abrem também à historiografia brasileira a perspectiva de lançar novas perguntas sobre determinados momentos históricos. É o caso de um período recente da história do Brasil (anos 1950-1960), caracterizado por significativas mudanças políticas, sociais e, particularmente, culturais. A vigorosa

movimentação cultural dessa época se exprimiu através das ciências sociais, da literatura, do teatro, da música e do cinema. Especificamente para o cinema nacional, esse é o terceiro momento coletivo de relevância na sua história[17], quando se fundam as bases de um cinema novo brasileiro.

Contudo, parece que todas essas novas manifestações na área da cultura são, em geral, analisadas dentro dos agitados anos de 1960 e quase nunca em suas origens, ou seja, o Brasil da década de 1950. E foram justamente esses anos, mais especificamente entre 1956 e 1961, que produziram alguns dos mais significativos movimentos artísticos brasileiros. Nasciam todos — o concretismo, o novo teatro, a bossa nova e o cinema de autor — sob a utopia desenvolvimentista do Governo Juscelino Kubitschek. Tomando-se particularmente a questão do cinema, fala-se nesse período em "cinema de autor" e não, ainda, em Cinema Novo, que surge como movimento apenas no começo dos anos 1960[18]. Assim, a segunda metade da década de 1950 se caracteriza pelo início do processo de renovação do cinema brasileiro, em diversos pontos do país, que vai culminar no internacionalmente conhecido Cinema Novo[19].

O surgimento do Cinema Novo ocorreu em uma conjuntura favorável: internamente, pois o Brasil vivia à época um período de abertura política, que possibilitava intensas discussões acerca dos seus problemas econômicos, sociais e culturais; e externamente, quando se verificava uma onda de renovação do cinema em diversos países do mundo. Às influências marcantes do cinema neo-realista italiano do pós-guerra, somavam-se as da *nouvelle vague* francesa nessa nova atitude frente ao cinema[20]. Buscava-se um cinema pessoal, onde a câmera fosse utilizada "com a mesma simplicidade e liberdade com a qual o romancista e o ensaista usam a caneta"[21]. Um cinema de custos baixos e linguagem nova, completamente diferente das produções "de qualidade" que predominavam na França dos anos 1950. No Brasil, inspirados pelos jovens críticos-realizadores franceses, uma nova geração também fez da atividade crítica uma ponte para a realização. Assim, já nos primeiros anos de 1960, começam a aparecer as primeiras produções do Cinema Novo brasileiro; "o caso mais notório", segundo o professor italiano Antonio Costa, dentre as renovações ocorridas em "cinematografias 'menores', como aquelas da América Latina ou do Sudeste asiático". E, ainda para Costa, Glauber Rocha foi o "mais válido representante" desse movimento.

> Em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), a adoção de modelos expressivos da vanguarda cinematográfica internacional convive com um grande compromisso de conhecimento e interpretação das características originais e das contradições da situação política e cultural do Brasil[22].

Esse sucesso do Cinema Novo brasileiro e do seu representante mais notável, Glauber Rocha, deve nos levar de volta aos anos 1950. Àquele período da formação dessa rica geração que tem no cineasta baiano um dos seus exemplares mais significativos. Esse foi um tempo especial para a cultura brasileira, até porque essas novas manifestações artísticas e culturais não se reduziram à região Centro-Sul do país, mas estouraram em diversos estados do Brasil. E, com grande força, aconteceram também na Bahia.

No movimento baiano de renovação cultural, um ponto se destaca: a existência de um "surto" de cinema, que ficou conhecido como Ciclo do Cinema Baiano. E o presente trabalho é o esforço de estudar esse movimento cinematográfico a partir dos acontecimentos nacionais — quando se vivia a euforia desenvolvimentista dos anos JK — e, principalmente, da sua projeção na Bahia, que também criava, à época, sua utopia de anos dourados.

Para concretizar essa idéia, e inspirado no seu tema, o texto foi concebido como uma possível abertura de filme: inicialmente, em Plano Geral, mostra uma visão panorâmica daqueles anos do Governo Kubitschek, detendo-se mais nos seus aspectos culturais. Em seguida, fazendo um recorte na imensa paisagem nacional, um Plano de Conjunto apresenta o que estava acontecendo na Bahia, especialmente em sua capital, naquele momento. Vê-se, então, claramente, muitas imagens a serem exploradas em seus detalhes. Entretanto, ainda que levada pela surpresa de tantas e tão ricas imagens, a câmera procura seu objeto de maior interesse — o movimento cinematográfico baiano — e nele se detém. Primeiro, um Plano Médio o apresenta em suas características mais gerais para, em seguida, usando o recurso do Primeiro Plano, mostrar esse movimento no seu aspecto mais significativo, ou seja, a produção de filmes baianos. Assim, o trabalho se apresenta em três capítulos que, no seu conjunto, pretendem iluminar um período recente da história cultural brasileira, tomando como referência aquele movimento cinematográfico ocorrido na Bahia.

Portanto, é o cinema que conduzirá essa investigação. Por isso, no primeiro capítulo, parte-se de um acontecimento referencial na história do cinema brasileiro — a realização e posterior interdição pela Censura Federal do filme *Rio, 40 Graus* — para relacioná-lo com a crise política então instalada no país com a eleição de Juscelino Kubitschek e João Goulart para presidente e vice-presidente da República, respectivamente. Elaborado basicamente a partir da bibliografia existente sobre o período, esse capítulo expõe ainda as grandes questões do Governo Kubitschek que, inspirado pela "ideologia do desenvolvimento", promove profundas mudanças no país, tanto do ponto de vista de sua modernização técnica quanto de sua renovação cultural.

O segundo capítulo trata, em linhas gerais, da projeção do desenvolvimentismo juscelinista na Bahia. Ou seja, de que modo aqueles "anos dourados" são vividos nesse ainda atrasado estado nordestino, mais especificamente na sua capital, Salvador. A Bahia conhecia, então, o início do seu processo de industrialização e dava os primeiros passos na atividade de planejamento econômico. Nesse quadro de modernização das estruturas econômicas do estado, a ainda provinciana cidade do Salvador reclamava a adequação de suas estruturas urbanas às exigências do "progresso" que chegava. É, portanto, nesse período que Salvador vive as primeiras experiências da expansão urbana que a transformariam na metrópole[2] que se conhece hoje.

Tudo isso promoveria uma intensa movimentação naquela pacata cidade. Foi esse o momento da definição da "vocação turística" de Salvador e do seu sonho de se tornar a "capital cultural" do país, diante das inúmeras possibilidades que, acreditava-se, ela poderia oferecer. Além de suas belezas naturais e arquitetônicas, Salvador prometia uma rica

tradição cultural, reforçada, então, pela construção de teatros e museus; pela expansão de seus meios de comunicação de massa; e, ainda, pela atuação da jovem Universidade da Bahia.

Esse capítulo sobre a Bahia, mais exatamente sobre "os anos dourados na Bahia", foi construído a partir de pesquisas em fontes primárias. Os jornais da época, principalmente, e também depoimentos de alguns dos personagens dessa história.

Quanto à pesquisa dos jornais, foram consultados os quatro principais jornais diários que compunham a imprensa baiana ao final da década de 1950 : os dois jornais dos Diários Associados — o matutino *Diário de Notícias* e o vespertino *Estado da Bahia* — , o vespertino *A Tarde*, o jornal de maior circulação, e o recém-fundado matutino *Jornal da Bahia*. Todavia, dentre eles, somente o *Estado da Bahia* foi inteiramente pesquisado, isto é, dia a dia, entre setembro de 1955 e setembro de 1961. No contato com os jornais, pareceu-me que o *Estado da Bahia* era a publicação mais representativa daquele clima de "anos alegres", "prósperos e civilizados", proposto pelo discurso de JK e, também com a sua contribuição, reproduzido na Bahia[24]. Por isso, foi utilizado como principal fonte na elaboração do segundo capítulo.

Enfim, no terceiro capítulo, chega-se ao ponto de partida do trabalho: a análise da expressão cinematográfica baiana dos anos 1950. Foi um momento de grandes discussões em torno do cinema, que culminaram com o "surto" de produção ocorrido entre 1958 e 1962, conhecido hoje como Ciclo do Cinema Baiano. Nessa época, a Bahia tornou-se ponto de referência para todos aqueles que pensavam acerca do novo cinema brasileiro. Falava-se então, insistentemente, nas possibilidades e no potencial econômico da instalação de uma indústria cinematográfica baiana.

Também elaborado a partir de testemunhos colhidos principalmente na imprensa da época, em especial nas páginas de cultura do *Diário de Notícias, Estado da Bahia* e *Jornal da Bahia* — "*A Tarde* não tinha bons críticos", confirmava Glauber Rocha[25] — , e em depoimentos publicados de alguns participantes do movimento, esse terceiro capítulo é estruturado sobre duas grandes questões: Ver e Fazer. Ou seja, "aprender a ver" e "aprender a fazer". Ou ainda, um ambiente favorável ao debate, à análise, ao contato amplo com o mundo através do seu espelho[26] — o próprio cinema — , é visto como condição necessária para a realização. Assim, conclui-se que são as próprias imagens desse tempo tratado aqui os grandes propulsores do seu movimento.

Por fim, devem-se fazer ainda algumas observações importantes acerca do método utilizado no desenvolvimento desta pesquisa. Em primeiro lugar, é preciso destacar que se buscou em uma abordagem globalizante a apreensão da realidade em sua totalidade, onde os diversos aspectos que compõem, estruturam e dinamizam uma sociedade são levados em conta. Assim, ao se propor esse estudo de história cultural do Brasil nos anos 1950, através de sua expressão cinematográfica, procurou-se relacioná-la com a realidade social, política e econômica de sua época. Porém, cabe ressaltar que os aspectos políticos e econômicos são

abordados apenas como suporte à explicação das dimensões social e cultural em estudo. Portanto, não se encontrará neste trabalho uma análise mais profunda das questões políticas ou econômicas do período, ainda que elas estejam presentes como campo de fundo ou em apoio a algum ponto específico do objeto da pesquisa.

Quanto à questão do cinema, é fundamental notar que deste trabalho não resultará uma história do cinema baiano. É claro que surgirão da investigação aspectos relevantes dessa aventura vivida na Bahia, mas, em si mesma, ela não será foco da atenção principal da pesquisa, pois não é seu objetivo central. O mesmo acontece com as outras duas dimensões das relações entre a história e o cinema, ou seja, a "história no cinema" e o "cinema na história". Elas estarão presentes ao longo do texto, ainda que não analisadas explicitamente, pois esse trabalho pretende ser tão somente uma primeira aproximação ao método de análise de filmes enquanto fontes e agentes da história.

Algumas ressalvas devem ser feitas ainda em relação ao personagem principal dessa história: Glauber Rocha. Apesar de sua trajetória pessoal e intelectual ter importância fundamental para essa investigação, não se pretende fazer sua biografia. Do mesmo modo que ao longo da pesquisa poderão surgir elementos da história do cinema brasileiro, alguns aspectos da vida, e principalmente da obra, de Glauber Rocha poderão ser iluminados, mas não resultarão em uma reconstituição de sua vida ou de sua obra como um todo. O que importa aqui é, sobretudo, o seu papel nuclear e irradiador nesse movimento cinematográfico baiano, que irá contribuir para a afirmação do cinema brasileiro como expressão viva de nossa cultura e, portanto, de nossa história.

Finalmente, o objetivo básico deste trabalho é recolher e ordenar, segundo uma certa perspectiva e com base nos elementos aqui dispostos, aspectos relevantes desse rico período da história sócio-cultural do Brasil, principalmente no que diz respeito ao cinema.

NOTAS

1. Cf. definição de Tempo do *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

2. Sobre as três concepções fundamentais do Tempo, cf. Nicola Abbagnano. *Dicionário de Filosofia*, 2ª ed., São Paulo, Mestre Jou, 1982, pp. 908 - 912.

3. "(...) o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura. Só aparece como contínuo graças à superposição de muitos tempos independentes". Cf. Gaston Bachelard. *A Dialética da Duração*, São Paulo, Ática, 1988, pp. 85 - 87.

4. G. Bachelard, op. cit., p. 88.

5. Cf. Antônio Costa . *Compreender o Cinema*, Rio de Janeiro, Globo, 1987, pp. 29 - 30.

6. Cf. J-A Gili et P. Milza . "Cinéma et Société", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, tome XXXIII, Avril - Juin, Paris, Société d'Histoire Moderne, 1986, pp. 4 - 6.

7. Em nota de rodapé do artigo "O Historiador e os Arquivos Fílmicos", Chanteal de Tourtier-Bonazzi faz uma breve menção dos trabalhos pioneiros nesse campo de análise: "Dans un article intitulé 'The Film as Source Material for History', Sir Arthur ELTON signe cette année le premier article où soit clairement exprimé le souci d'étudier le film de fiction, le documentaire, etc., au même titre que les hiéroglyphes, les tablettes d'argile et les parchemins, in *Arlib Proceedings*, vol. 7, N° 4, novembre 1955; au même moment en Allemagne Fedérale F. TERVEEN publie deux articles intitutés "Der Film als historisches Dokument: Greunen und Müglichkeiten" in *Viertel Jahreshefte für Zeitgeschichte*, N° 3, 1955, article suivi de "Historischer Film und historisches FilmdoKument" in *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, N° 12, 1956". Cf. Chantal de Tourtier-Bonazzi . "L'Historien et les Archives Filmiques", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, tome XXVIII, Avril - Juin, Paris, Société d'Histoire Moderne, 1981, p. 344, nota 1.

8. Cf. Georges Sadoul . "Témoignages Photographigues et Cinématographigues" in Samaram, C. (org). L'Histoire et ses Méthodes - Recherche, Conservation et Critique des Témoignages, Encyclopédie de la Pléiacle, Paris, Gallimard, 1961, p. 1399.

9. G. Sadoul, op. cit., p. 1399.

10. Cf. Marc Ferro . "O Filme : Uma Contra Análise da Sociedade?" in Le Goff, J. e Nora, P. *(org.). Histoire : Novos Objetos*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 203.

11. M. Ferro, op. cit., p. 203.

12. M. Ferro, op. cit., p. 203.

13. Desde a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), quando o cinema começou a usar seu pontencial como meio de agitação em larga escala, passando pelas realizações dos cinemas nazista, soviético após a Revolução de 1917, dos aliados durante a Segunda Guerra Mundial (1940 - 1945), neo-realista italiano do pós-guerra, norte-americano no auge da Guerra Fria até as experiências dos 'cinemas novos' nos anos 1960, os filmes foram largamente utilizados como arma de propaganda. Sobre essa questão da utilização do cinema no campo da propaganda política, cf. Leif Furhammar e Folke Isaksson . *Cinema*

e Política, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976 e Guy Hennebelle . *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

14. "Há uma fórmula básica para filmes de propaganda sobre a qual são feitas inúmeras variações, uma regra de atuação quase universal. Compreende em linhas gerais três fases consecutivas: 1) somos apresentados a um idílio de contentamento calmo e harmonioso, que conquista nossa simpatia; 2) uma força do exterior ameaça esse idílio, procurando destruí-lo por meios abomináveis; 3) são feitas tentativas heróicas para defendê-lo". Cf. L. Furhammar e F. Isaksson, op. cit., p. 52.

15. "É claro que a propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto. Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrinhadas, os propagandistas fazem tudo que podem para provocar emoções, para que mais facilmente possam conduzí-las à sua meta política" . Cf. L. Furhammar e F. Isaksson, op. cit., p. 148.

16. L. Furhammar e F. Isaksson, op. cit., p. 223.

17. "O Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento global de importância na história de nosso cinema (...)" . Cf. Paulo Emílio Salles Gomes . *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 94.

18. Para uma visão completa do Cinema Novo, cf. Raquel Gerber. *O Cinema Brasileiro e o Processo Político e Cultural (De 1950 a 1978) : Bibliografia e Filmografia crítica e seletiva (ênfase no Cinema Novo e Glauber Rocha com entradas na área da política e da cultura)*, Rio de Janeiro, EMBRAFILME/DAC, 1982.

19. "QUASE QUARENTA PRÊMIOS INTERNACIONAIS em cerca de cinco anos; programas retrospectivos em Berlim, Gênova, Moscou e Nova Iorque; mostra de documentários em Leipzig e Viná del Mar; artigos e debates em algumas das mais influentes revistas do cinema do mundo; uma crescente freqüência de nomes como os de Rui Guerra, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni nos respeitosos escritos de críticos importantes - eis umas tantas das vitórias já conquistadas pelo jovem e combativo Cinema Novo do Brasil". Cf. Alex Viany. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1987, p.149.

20. Para uma visão geral desses dois movimentos cinematográficos, cf. Georges Sadoul. *História do Cinema Mundial — Das Origens aos Nossos Dias, vols II e III*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, pp. 369 e 381 e pp. 563 - 567. Também em Antônio Costa. *Compreender o Cinema*, Rio de Janeiro, Globo, 1987, pp. 104 - 131.

21. A. Costa, op. cit., p. 116.

22. A. Costa, op. cit., p. 129.

23. Ao longo do texto, os termos METRÓPOLE e PROVÍNCIA serão largamente utilizados. Contudo, eles não serão empregados como definidos pelos geógrafos mas, sim, nos seus significados mais amplos, inclusive como eram utilizados pelos jornais da época. Assim, Metrópole terá o sentido de grande cidade, de local importante e referencial. Província será exatamente o oposto, uma cidade pequena, sem importância no cenário nacional, traduzindo também o modo de vida pacato característico das cidades do interior. Cf. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

24. Devo deixar claro que esse foi apenas um "sentimento" a partir da leitura dos jornais e não resultado de qualquer investigação mais rigorosa sobre a questão dos perfis dos jornais baianos.

25. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1981, p. 276.

26. "A Ciência nos deu o Cinema! (...) Síntese das Artes (...), espelho do mundo — tudo o máximo denominador comum da criação humana". Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 287.

CAPÍTULO I

A NOVA ORDEM CULTURAL

"Com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart"
(Paulo Emílio Salles Gomes)

1. O BRASIL A QUASE 40 GRAUS

Brasil, 1955. Rio, 40 Graus

Alguns jovens reunidos em sistema de cooperativa, liderados por Nelson Pereira dos Santos, desenvolvem no Rio de Janeiro um projeto ambicioso: sem recursos materiais suficientes realizam o filme *Rio, 40 Graus*, marco inicial do processo de renovação do cinema brasileiro que resultará no mais significativo movimento cinematográfico ocorrido no Brasil, inclusive com repercussões internacionais — o Cinema Novo.

Brasil, 1955. Política a 40 Graus

Um ano após o trágico acontecimento de 24 de agosto de 1954 — o suicídio de Getúlio Vargas — o povo brasileiro vai às urnas para eleger o novo presidente. Foi um ano marcado por graves crises políticas, com ameaças freqüentes de golpe dos militares antigetulistas em composição com líderes da UDN que, até mesmo depois da eleição, tentam ainda impedir a posse dos eleitos.

É nesse clima de efervescência política que Nelson Pereira dos Santos, aos 27 anos de idade, dirige seu primeiro longa-metragem — *Rio, 40 Graus*.

O filme mostra aspectos da vida de moradores das favelas do Rio de Janeiro. Num domingo de muito calor, cinco meninos negros que sobrevivem vendendo amendoim descem do "morro" em direção a pontos turísticos da cidade. A presença de cada um desses meninos nos diversos "cartões postais" do Rio conduz a trama do filme. Eles próprios são as grandes vítimas da polícia, dos exploradores de "pontos", da incompreensão dos "burgueses", da violência do tráfego e, sobretudo, da imensa miséria que caracteriza a vida das famílias nas favelas. Ao acompanhar esses pequenos vendedores pela cidade, o filme apresenta ainda outros aspectos da realidade carioca: a dificuldade de jovens namorados pobres assumirem o filho que vai nascer — um futuro "menino de rua" ? — ; o drama de jogadores de futebol, estrelas no campo e objetos descartáveis para os dirigentes dos clubes; a corrupção dos políticos. Ao final, apesar de tudo isso, reafirma-se através do samba o espírito alegre do povo e o sentimento de solidariedade que o mantém vivo e unido. Ainda que os problemas sejam tratados com certa ingenuidade e maniqueísmo — os ricos sempre maus e corruptos, enquanto os pobres bons e generosos — , o filme mostra o povo brasileiro com respeito e admiração. No cinema, essa era uma atitude inteiramente nova, até mesmo subversiva, para o Brasil da época.

A crítica foi unânime em destacar a postura nova e corajosa do jovem cineasta ao mostrar o negro carioca vivendo seus dramas pessoais na luta pela sobrevivência, falando, inclusive, a sua própria linguagem. Escrevendo em 1963, o *crítico* Glauber Rocha define *Rio, 40 Graus* como "o primeiro filme verdadeiramente engajado", ressaltando que, referido à época de sua realização, este adjetivo significa "uma tomada de posição corajosa, solitária e conseqüente"[1]. O despojamento das imagens de *Rio, 40 Graus* causou ainda outro tipo de impacto — o filme era a prova viva da possibilidade de se fazer no Brasil um cinema independente e artesanal de qualidade, identificado com a realidade social do país. Essa opção pelo artesanal, ou seja, pelas produções rápidas e baratas, contrariava todo o esforço dominante, à época, de criação de um "cinema industrial" no Brasil. E dizer cinema industrial, significava o desejo de se fazer filmes "de qualidade" nos moldes do cinema americano produzido em Hollywood.

A busca desse modelo cinematográfico caracterizado por seus grandes estúdios, fez surgir a partir do final da década de 1940, sobretudo em São Paulo, algumas companhias produtoras de cinema. A cidade de São Paulo vivia então momentos de intensa atividade cultural, com a criação de museus, escolas de artes, filmoteca, companhia de teatro e até a inauguração de uma bienal internacional de artes plásticas. E o cinema também se incluía nessa movimentação geral. Assim, em 1949 surgiu a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, propondo-se a criar um cinema brasileiro que fosse "expressão de cultura"[2]. (Ao contrário das comédias musicais que a Atlântida produzia no Rio de Janeiro. Distantes daquela concepção de filmes "de qualidade" e do mito dos estúdios e equipamentos, as "chanchadas" da Atlântida eram produções populares e artesanais. Com grande penetração nas camadas mais pobres da população, elas dominaram com aquele cinema "malfeito e mal-

acabado" o mercado de filmes brasileiros durante quase toda década de 1940, até meados dos anos 1950, quando começam a perder terreno para a recém chegada televisão[3].)

A Vera Cruz, acreditando que os problemas do cinema nacional originavam-se da falta de condições materiais adequadas, implantou um complexo sistema de produção "que o cinema brasileiro nunca antes tinha visto e poucas vezes veria depois"[4]. O Brasil ganharia assim sua indústria do cinema, "racional e moderna". Diante de propostas tão ambiciosas e, principalmente, incompatíveis com as limitações próprias do mercado cinematográfico nacional, o "sonho Vera Cruz" dura pouco. Já em 1954, quando alcançava seu maior sucesso com *O Cangaceiro*, filme dirigido por Victor Lima Barreto e premiado no festival de Cannes, a Companhia foi obrigada a encerrar suas atividades. Apesar do fracasso comercial, a Vera Cruz representou uma contribuição significativa para o cinema brasileiro, tanto no domínio da técnica, quanto no exercício da linguagem cinematográfica.

Além da Vera Cruz, e em parte por sua influência, surgiram também em São Paulo nos anos 1950, três outros empreendimentos importantes, embora de menor porte: a Cinematográfica Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes, esta última dirigida por Alberto Cavalcanti, então o único cineasta brasileiro com projeção internacional, que havia sido o produtor geral da Vera Cruz nos seus anos iniciais[5]. Com propostas bem mais modestas, pretendendo colocar no mercado filmes de nível médio, com bom acabamento mas com orçamento reduzido, ainda assim essas Companhias foram arrastadas pela crise geral que atingiu o cinema "industrial" brasileiro com o fracasso da Vera Cruz, encerrando também suas atividades.

Opondo-se ao "artificialismo" e à "superficialidade" desse tipo de cinema dito hollywoodiano, uma outra forma de pensar o cinema ocupava o cenário internacional à época e se fazia presente entre os jovens cineastas brasileiros: era o Neo-Realismo italiano. Depois da Segunda Grande Guerra, a Itália, como vários outros países europeus, estava em ruínas. Quase sem recursos materiais — câmeras, filmes, laboratórios — , Roberto Rossellini dizendo que "as idéias geram imagens", rompe com a forma tradicional de fazer cinema em estúdios e vai procurar na pobreza italiana do pós-guerra uma nova estética cinematográfica. O seu filme *Roma, Cidade Aberta*, realizado em 1946, apesar de não ser a primeira obra neo-realista, e não necessariamente a melhor, sintetiza o neo-realismo: "As identidades do filme e do movimento se confundem no imaginário do cinema. O mundo não seria mais o mesmo depois deles"[6]. Em Rossellini, segundo o crítico paulista Paulo Emílio Salles Gomes, o neo-realismo representava uma "posição moral" de contemplação e investigação do mundo.

> Praticamente significa acompanhar com amor os seres através de todas as suas impressões, descobertas, perplexidades e vicissitudes, evocando simultaneamente a contemporaneidade e a eternidade do humano[7].

Assim, *Rio, 40 Graus*, surgido da superação da fantasia de que o cinema brasileiro pudesse ser comparável ao cinema americano, e claramente inspirado no neo-realismo italiano, representa o primeiro grande passo[8] na busca de uma nova atitude frente ao cinema no Brasil. Ou seja, a partir da elaboração de uma "temática brasileira", o cinema deveria ser um local privilegiado para reflexões críticas sobre a problemática realidade social brasileira.

A revelação operada por esse primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos — de que o cinema poderia ser, efetivamente, instrumento de expressão e denúncia da realidade nacional — emociona uma geração inteira e marca, decisivamente, a história do cinema no Brasil. É significativo o depoimento de Glauber Rocha:

> Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos em que estava assistindo "Rio, Quarenta Graus", garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto[9].

Eram, portanto, jovens amantes do cinema descobrindo a possibilidade prática de se fazer filmes sem grandes recursos materiais, bastando para isso *uma câmera e uma idéia*, lema que se tornaria a proposta-síntese do Cinema Novo[10].

Diante de obra tão inusitada para aquele Brasil de 1955, o Governo Café Filho[11] proíbe a veiculação do filme. Após ter sido liberado pela Censura Federal para maiores de dez anos, em fins de agosto, *Rio, 40 Graus* é proibido em seguida, a 23 de setembro, pelo Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), sob a alegação de que o filme teria sido realizado por "elementos comunistas" com "dinheiro de Moscou". Essa ligação entre a interdição do filme e o comunismo estava na ordem do dia. Vivia-se em plena Guerra Fria, com o mundo dividido em dois grandes blocos — o capitalista ou "democrático", liderado pelos Estados Unidos e o comunista ou "totalitário" que "obedecia ordens de Moscou" — com ameaças constantes de início de uma Terceira Guerra Mundial. *Rio, 40 Graus* seria, então, uma prova concreta da tentativa de "infiltração comunista" no Brasil. O chefe do DFSP, coronel Geraldo de Menezes Cortes, justificava a proibição em defesa da "moralidade" e das "instituições". Segundo ele, o filme de Nelson Pereira dos Santos teria "como fim a desagregação do país" já que mostrava apenas "os aspectos negativos da capital brasileira". E, mais grave, o cineasta fora tão hábil que o resultado serviria "aos interesses políticos do extinto PCB"[12]. O ato arbitrário, e até pitoresco[13], do coronel Cortes é rapidamente relacionado com a crise política instalada no país pelos rumores crescentes de golpe naquele momento imediatamente anterior às eleições de 3 de outubro.

Os candidatos às eleições eram então Juscelino Kubitschek pela coligação PSD/PTB, o general Juarez Távora pela UDN, Ademar de Barros pelo PSP e, ainda, o candidato integralista Plínio Salgado. O Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), ligados a Getúlio Vargas, eram, juntamente com a União Democrática Nacional (UDN), os três maiores partidos nacionais da época. Todos haviam surgido ao final do Estado Novo com os ventos da "redemocratização". O *PSD* reunia principalmente integrantes da administração do Estado Novo, comerciantes, advogados e proprietários rurais, conjunto que o caracterizava como um partido rural-conservador. O *PTB*, criado pelos partidários da continuação de Getúlio Vargas no governo em 1945, congregava novas forças sociais urbanas surgidas do processo de industrialização, sobretudo segmentos do operariado vinculados à estrutura sindical. Quanto à *UDN*, surge como uma frente antigetulista, reunindo políticos marginalizados em 1937, advogados, jornalistas e intelectuais que por razões de princípios se opunham ao Estado Novo[14].

Ao se aproximarem as eleições de 1955, quando a vitória de Juscelino já estava delineada, os antigetulistas constatavam o fracasso das articulações para neutralizar a força dos "órfãos de Getúlio", principalmente devido ao nome do candidato à vice-presidência — João Goulart — , herdeiro direto da "carta-testamento" de Vargas. A indicação de João Goulart como vice-presidente na chapa da coligação PSD/PTB já havia provocado rompimentos dentro do próprio PSD. Todavia, Kubitschek sabia que a ajuda eleitoral do PTB seria "imprescindível" para a sua vitória:

> Somente uma aliança muito forte poderia enfrentar a oposição e sair vitoriosa. E somente com um candidato que conseguisse a reconciliação entre o voto rural do PSD e o voto urbano do PTB. (...) No PTB o nome de Goulart era o que reunia maiores possibilidades[15].

Diante da vitória iminente dessa forte aliança PSD/PTB, os udenistas e militares antigetulistas — os sempre presentes "advogados do golpe"[16] — retomam as conspirações que, no ano anterior, culminaram com a morte de Getúlio, visando a impedir, agora, a posse dos prováveis vencedores. Nessa conjuntura política, o episódio da proibição de *Rio, 40 Graus* torna-se pretexto para estudantes, artistas e intelectuais marcarem posição contra essa possível tentativa de golpe e a campanha para liberar o filme transforma-se em significativa mobilização a favor da democracia.

A campanha de liberação incluiu sessões privadas do filme, apoio de diversas entidades, abaixo-assinados, notas e telegramas de protesto de intelectuais, deputados e, também, ampla cobertura da imprensa[17]. Dentre os apoios destacam-se os do escritor Jorge Amado, do jornalista Pompeu de Souza e um telegrama de artistas e intelectuais franceses — entre os quais Yves Montand, Simone Signoret, Georges Sadoul, Jacques Prévert — em solidariedade à campanha e "preocupados com a salvaguarda da liberdade de expressão"[18]. Jorge Amado publicou na *Imprensa Popular*, de 27 de setembro, o artigo "O caso de *Rio, 40 Graus*", onde analisava a proibição do filme como um problema amplo que envolvia desde questões específicas ligadas à legislação cinematográfica, até sua vinculação com a evidente preparação do golpe em curso. Segundo ele, os responsáveis pela proibição do filme eram "os homens do golpe", aqueles que queriam "novamente arrolhar os brasileiros e transformar nossa Pátria num cárcere". Advertia para o perigo do episódio *Rio, 40 Graus* ser apenas o começo "para se lançarem, em seguida, contra o teatro e o livro, os quadros e a música". Lembrando que "não estamos longe do tempo do Estado Novo quando os livros não podiam circular e os pintores não podiam fixar num quadro a figura de um negro", conclamava todos a lutarem contra "o terror e o obscurantismo" em defesa da "inteligência brasileira"[19].

A partir de outubro, com os resultados oficiais da eleição[20], a situação política agrava-se consideravelmente. Juscelino Kubitschek fora eleito com 36% dos votos e a oposição udenista argumentava a ilegitimidade de um presidente eleito pela minoria. Em 3 de novembro, o presidente da República Café Filho, afasta-se do cargo alegando problemas cardíacos. Carlos Luz, então presidente da Câmara dos Deputados, assume interinamente. Frente a esse quadro conturbado, os rumores de golpe ganham definitivamente as ruas, reforçados ainda por notícias de articulações entre o presidente interino e os golpistas, comandados por Carlos Lacerda e jovens oficiais antigetulistas.

Um incidente, aparentemente sem importância, envolvendo questões disciplinares do exército[21], precipita os acontecimentos. O general Henrique Teixeira Lott, Ministro da Guerra, sentindo-se atingido em sua autoridade pelo presidente interino, renuncia ao cargo. Contudo, convencido da existência de articulações entre Carlos Luz e os defensores do golpe, volta atrás na sua decisão e promove, a 11 de novembro, o famoso *golpe preventivo* - "um golpe militar no estilo clássico"[22], porém, a favor da legalidade. Deposto Carlos Luz, no mesmo dia, o Congresso vota em Nereu Ramos, então presidente do Senado e o seguinte na linha sucessória segundo a Constituição, para assumir a presidência da República. O "contragolpe" do General Lott vai, portanto, garantir a posse dos eleitos. Assim, a 31 de janeiro de 1956, tomam posse Juscelino Kubitschek de Oliveira como presidente da República e João Belchior Marques Goulart como vice-presidente, eleitos pela coligação PSD/PTB.

Quanto a *Rio, 40 Graus*, após os acontecimentos de 11 de novembro e a conseqüente demissão do coronel Cortes da chefia do DFSP, foi liberado por decisão judicial a 31 de dezembro de 1955, para exibição pública em todo o país. O despacho do juiz mostrava uma nova postura das autoridades em relação à obra de Nelson Pereira dos Santos.

> Nada deparei no filme que, objetivamente, caiba na proibição de "propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe (...)". Talvez, quem tiver más idéias na cabeça, possa ver na película, colaborativamente, o que nela não está expresso. Mas, quem a vir com a mente neutra, sem preconceito ou juízo (...), sem as lentes da prevenção, nada deparará de grave a merecer a providência drástica adotada[23].

O próprio diretor-produtor do filme — "emocionado e com os olhos rasos d'água" — entregou o despacho do juiz ao novo chefe de Polícia, logo confirmado por aquela autoridade. Assim, em março de 1956, *Rio, 40 Graus* é lançado "nacionalmente"[24] em clima de grande entusiasmo e, principalmente, de muita esperança naquele novo cinema brasileiro.

2. O GRANDE MOMENTO: " 50 ANOS EM 5 "

Os ANOS JK (1956-1961) marcam um período de intensas mudanças para o Brasil. O país vive um processo de **modernização técnica** — através da industrialização acelerada proposta pelo Governo Kubitschek — e de **renovação cultural** manifestada pelo surgimento de diversos movimentos artísticos que atingiram profundamente a sociedade brasileira. A indústria automobilística; Brasília; o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB); a Poesia Concreta; a implantação da televisão; o Teatro de Arena e o Teatro Oficina; a Bossa Nova; o cinema de autor: estes são exemplos expressivos dessas mudanças.

Essa transformação, caracterizada pela passagem de um país cartorial, atrasado, para uma "nação em desenvolvimento"[25], pode ser facilmente constatada nas publicações da época. Um exemplo significativo é o da *Revista Senhor*. Lançada em março de 1959[26], sua sofisticação gráfica, a qualidade dos textos, a abertura e variedade dos assuntos abordados atraiu toda uma geração de leitores empenhados na "redescoberta" do Brasil. Seus números entre 1959 e 1961 ilustram claramente a inauguração da "moderna paisagem brasileira". Entre artigos e ensaios sobre economia, política nacional e internacional, literatura e contos inéditos, encontram-se charge sobre a poesia concreta, críticas de filmes, de peças que afirmavam o renascimento do teatro brasileiro "em suas formas populares" e do primeiro disco do "razoável cantor" João Gilberto, anúncios publicitários e notas diversas, que dão o clima daquele Brasil "em marcha acelerada rumo ao desenvolvimento".

Do ponto de vista da modernização técnica, uma nota intitulada *Cérebro para o Brasil*, no número de julho de 1959, ilustra a abertura do país ao mundo civilizado conforme o projeto de desenvolvimento do Governo Kubitschek:

> Vários grupos estão interessados na compra de um cérebro eletrônico para ser utilizado no Brasil, de maneira coletiva. (A capacidade normal de um cérebro dirige facilmente as atividades de um parque industrial como, por exemplo, o do Rio Grande do Sul).
>
> Entre esses grupos: as empresas associadas às Listas Telefônicas Brasileiras, entidades estatais, mistas e universidades.
>
> Discutia-se quanto à preferência do tipo de cérebro. Uns preferem um cérebro cuja programação é feita por cartões furados. Outros preferem um que possua programação por 'ferrites' magnéticos. Este último tipo é o mais moderno[27].

Menos de um ano após essa nota, no número de maio de 1960, um anúncio chama atenção: já utilizando a expressão "computadores eletrônicos", vê-se a propaganda da MEMÓRIA DO IBM RAMAC 305, "cuja principal — e revolucionária — característica é ser constituída de discos magnéticos que possuem a capacidade de registrar até 20.000.000 de caracteres alfabéticos ou numéricos"[28].

Vivia-se, no Brasil, em plena euforia — quando "moderno" e "novo" pareciam ser os adjetivos mais valorizados para qualificar qualquer coisa — a partir do *Plano Nacional de Desenvolvimento* do Governo JK. Esse plano, cuja estratégia era promover a substituição de importações e a ampliação do mercado interno através de um programa intenso de industrialização, foi sistematizado no Programa de Metas[29], de acordo com a "ideologia do desenvolvimento"[30] de Juscelino Kubitschek. A idéia básica do desenvolvimentismo era propor uma política que permitisse a expansão econômica voltada para o progresso. E, no discurso de Juscelino, a via que conduziria ao progresso seria a industrialização[31]. Para ele, a resolução dos graves problemas sociais brasileiros seria conseqüência direta da resolução dos problemas econômicos. Com o crescimento econômico viriam o progresso, a riqueza e o bem-estar. Portanto, o crescimento econômico acelerado, via industrialização, era a forma eficaz para o combate à miséria no país[32]. Acreditava-se que a superação do subdesenvolvimento — um termo caro à época — exigiria, além de tecnologia, uma "mentalidade do desenvolvimento". E o período JK foi marcado pelo esforço de consolidação dessa nova mentalidade. Criou-se, assim, um clima de otimismo generalizado, sobretudo entre os anos 1957 - 1958, quando as obras começavam a aparecer, ainda sem o rápido processo inflacionário que viria em 1959. Pensava-se, então, no Brasil como o "país do futuro, a grande potência do ano 2000".

Esse projeto desenvolvimentista do Governo Kubitschek teve na indústria automobilística um exemplo significativo: a partir do seu crescimento vertiginoso, ela concretizou a idéia de industrialização acelerada ao mesmo tempo em que funcionou como veículo propagador[33] da sua "ideologia do desenvolvimento". Os nomes dos carros passaram até a fazer parte da linguagem nacional ao transformarem-se em gírias com significados diversos. Um exemplo dessa tendência, pode ser constatado em uma coluna do jornal *Estado da Bahia* quando, em agosto de 1958, tratava da questão do uso crescente de gírias entre os jovens.

> (...) numa reunião social, uma jovem contava como passara as férias de junho no Rio de Janeiro e dizia: "Foi uma verdadeira maravilha. Basta dizer que eu me decadabilizei no asfalto durante muitos dias; e a decadabilização me deixou saudades". Como é natural, ninguém entendeu esse trecho de sua narrativa (...). A moça estranhou a nossa ignorância no assunto e disse: "Puxa, será que vocês não sabem o que significa decadabilizar?" É nada mais nada menos, que tripular um moderníssimo DKW, um automóvel inteiramente brasileiro, criado para a nossa terra e o nosso clima, para cuja aquisição os meus pais tiveram que enfrentar uma fila enorme de candidatos[34].

A indústria automobilística transformou-se em símbolo daquele "novo Brasil", invadido por "moderníssimos" DKW, pelos Dauphines "com o requinte do bom-gosto parisiense", pelos Aero-willys — "o grande carro brasileiro inspirado nas modernas conquistas de espaço e conforto" — e também pelos Simca Chambords, o automóvel "95% nacionalizado, novo ponto de atração na moderna paisagem brasileira", segundo a publicidade da época. Portanto, mais que simplesmente automóveis, a indústria automobilística, apoiada pela publicidade, vendia a crença na realização do sonho dourado de construção de um novo país, próspero e civilizado.

A fundamentação teórica dessa ideologia ficou a cargo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), cuja função primeira, segundo o próprio presidente, seria a de "formar uma mentalidade, um espírito, uma atmosfera de inteligência para o desenvolvimento"[35]. O ISEB, criado em 1955, ainda no Governo Café Filho, propondo-se a "construir ou lançar as bases de um 'pensamento brasileiro' (autêntico ou não-alienado)"[36], foi "encampado" por Juscelino Kubitschek para ser utilizado como suporte intelectual da sua política nacional-desenvolvimentista. Para ele:

> Mais do que uma tribuna brilhante, o ISEB quer ser um laboratório de pesquisas da realidade brasileira, visando conhecê-la e dar direção feliz ao processo do seu desenvolvimento. Sua única bandeira é o amor ao Brasil[37].

As atividades do Instituto envolviam a realização de cursos, destacando-se um curso regular de pós-graduação, palestras, seminários de pesquisas e promoções culturais em geral, além de significativa produção editorial. Essas iniciativas atingiam um público amplo, bastante heterogêneo, que incluía técnicos do governo, militares, professores, estudantes universitários, líderes sindicais e parlamentares, entre outros[38].

Durante o período JK, apesar de algumas divergências internas[39], a reflexão do ISEB esteve voltada para a elaboração de uma Ideologia Nacional do Desenvolvimento que, segundo os isebianos, estaria sendo "*exigida* pela Nação"[40] para a superação do seu subdesenvolvimento — o grande mal do Brasil. "Um povo economicamente colonial ou dependente também será dependente e colonial do ponto de vista da cultura", sentenciava Roland Corbisier, em *Formação e Problema da Cultura Brasileira*, livro publicado pelo ISEB em 1958[41]. Ainda segundo Corbisier:

> Ao importar, por exemplo, o cadillac, o chicletes, a coca-cola e o cinema não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos[42].

Na concepção isebiana era urgente a nação brasileira tomar consciência da sua condição alienada — e, portanto, dependente — de país subdesenvolvido e lutar para superá-la através do desenvolvimento econômico. O desenvolvimento era tomado como valor central, cabendo à burguesia nacional a tarefa de implementá-lo.

Ao lado da ideologia do desenvolvimento, o nacionalismo, "a ideologia hegemônica no interior do ISEB, particularmente durante o período que correspondeu ao governo JK"[43], foi proclamado como "ideologia autêntica ou verdadeira" daquele momento histórico. Apesar das diversas noções de nacionalismo forjadas pelos autores isebianos,

> Não se discordaria em nenhum momento dentro do ISEB da seguinte afirmação de H. Jaguaribe: "o nacionalismo consiste, essencialmente, no próposito de instalar ou consolidar a aparelhagem institucional necessária para assegurar o desenvolvimento duma comunidade"[44].

Na verdade, já a partir do segundo Governo Vargas (1950-1954), o nacionalismo surge como uma espécie de "ideologia oficial". E o ISEB torna-se sua mais importante agência até 1964, quando é extinto pelo Governo Militar[45].

Por fim, é importante destacar o papel desempenhado pelo ISEB ao longo dos seus nove anos de existência no surgimento das novas formas de pensar a realidade brasileira, características da produção dos anos 1950. Nesse sentido, o Instituto é tido como um aliado ativo e eficaz das Universidades[46] na formação de uma nova inteligência política brasileira.

> Ao analista da história das ideologias no Brasil, os anos 50 fornecem um campo de observação de extrema complexidade e riqueza, uma vez que no seu transcorrer forjaram-se novas concepções de trabalho intelectual, definiram-se novas opções em relação ao processo cultural, assim como novas e radicais interpretações no tocante à ideologia da Cultura Brasileira. Uma década em que intelectuais ingressaram acadêmicos e metamorfosearam-se em políticos: Darcy Ribeiro, Celso Furtado, disso seriam bons exemplos (...)[47].

Além de presente no Programa de Metas e no ISEB, a ideologia nacional-desenvolvimentista encontra-se em três outros projetos marcantes do período JK: A Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), a Operação Pan-Americana (OPA) e Brasília. Essas iniciativas revelam a disposição do Governo Kubitschek na busca de "soluções novas e audaciosas" para alguns problemas estruturais da sociedade brasileira[48].

A SUDENE, criada oficialmente em dezembro de 1959, surge da necessidade de integrar a região-problema que era o Nordeste[49] — que vivia à época momentos de graves tensões sociais[50] — àquele "novo Brasil" em ritmo de progresso. Frente ao desenvolvimento acelerado experimentado pela região Centro-Sul, a miséria nordestina não poderia mais ser mascarada, pois as disparidades regionais tornavam-se evidentes demais. Acreditava-se que as desigualdades econômicas e sociais presentes na região nordestina teriam já "conotações políticas de cunho pré-revolucionário"[51], pondo em risco, inclusive, "a integridade física do território nacional"[52]. Diante do clima de tensão crescente, a região passa a ser tratada pelo governo federal como a mais importante "área-problema"[53] do país. É, portanto, da busca do controle social através de um órgão de planejamento que surge a SUDENE, em harmonia com a crença desenvolvimentista de Juscelino, que via também no desenvolvimento econômico planejado a solução para os sérios problemas sociais do Nordeste[54].

Ainda em 1958 o Governo Kubitschek propõe a Operação Pan-Americana (OPA), que consistia na redefinição das relações entre o Brasil e os países da América Latina e , sobretudo, entre o Brasil e os Estados Unidos. Seus objetivos fundamentais, segundo Juscelino, eram preservar o "regime democrático" e defender as áreas que deveriam garantir a "segurança do mundo livre"[55].

> O que era necessário fazer-se, declarei com veemência, seria promover-se a aproximação dos Estados Unidos com a América Latina, através da execução de um programa de desenvolvimento econômico multilateral, a longo prazo. Sugeri, então, que esse movimento tivesse a designação de Operação Pan -Americana, de forma a refletir o caráter global de suas implicações, envolvendo todos os povos do hemisfério ocidental[56].

Com a OPA, o governo brasileiro buscava uma posição de liderança em relação à América Latina e uma maior integração econômica com os Estados Unidos. O pan-americanismo

apelava à idéia de uma "comunidade americana" pela identidade geográfica — enquanto países americanos — e pela identidade ideológica — enquanto países democráticos[57]. E, mais importante, Juscelino esperava que, dessa iniciativa política, surgissem frutos econômicos indispensáveis à continuação do seu projeto de desenvolvimento nacional — já que, para ele, "o Pan-americanismo (...) foi mais do que uma idéia. Representava (...) uma consciência coletiva de autodefesa e de autopreservação econômica"[58].

Finalmente, havia Brasília, a nova capital federal, considerada por Juscelino Kubitschek a "meta-síntese" do seu programa de governo. Juscelino decidiu construir Brasília ainda durante a campanha eleitoral[59]. Em setembro de 1956, conseguiu do Congresso a aprovação do projeto de lei que determinava a transferência da capital, e já no começo do ano seguinte iniciavam-se as obras. A 21 de abril de 1960, ele inaugurava, triunfalmente, sua[60] bela cidade erguida no deserto do Planalto Central.

Brasília era um monumento[61] em homenagem ao "novo Brasil" que nascia. A concepção racional do seu plano-piloto — segundo definição do seu autor, Lúcio Costa, "dois eixos cruzando-se em ângulo reto"[62] — onde "tudo era coerente"[63], fazia dela uma cidade planejada para o futuro, dominada pelo concreto armado, na qual só se podia circular de automóvel, o grande 'astro' do Brasil da época. E, conseqüência fundamental, para se ter acesso a ela seria indispensável a construção de toda uma rede rodoviária que, acreditava o então presidente, "faria a integração nacional"[64].

O mito[65] Brasília mobilizou indistintamente todas as camadas da sociedade[66]. Foi a tradução clara e imediatamente compreensível do projeto de desenvolvimento econômico de JK, inacessível ainda, pelos meios convencionais do discurso governamental, à grande maioria inculta do povo brasileiro[67]. Como sua construção, segundo o próprio Juscelino, refletia a "audácia de fazer acordar um país que vivera dormindo durante quatrocentos anos"[68], era imprescindível que, no ato de inauguração,

> cada brasileiro explicasse a seus filhos o que estava sendo feito naquele momento, pois era sobretudo para eles que erguia "aquela cidade-síntese, prenúncio de uma revolução fecunda em prosperidade"[69].

A nova capital — "a cidade-máquina para os homens-multidão deste século"[70] — transforma-se, em mais um símbolo do "novo Brasil", o "País do futuro". Seu arrojado projeto urbanístico e arquitetônico significava, portanto, a materialização em grande escala[71] do sonho desenvolvimentista de um Brasil civilizado e moderno.

> (...) O *slogan* da minha campanha de candidato - 50 anos em 5 - foi concretizado integralmente. É nítida a linha divisória que separa duas fases antagônicas da nossa História. Há um Brasil de antes de 1956, afundado ao marasmo econômico, descrente de si mesmo, e outro Brasil, confiante nas próprias energias, otimista, cioso da sua soberania e consciente do relevante papel que lhe compete representar no concerto das grandes nações. Qual o motivo da súbita mudança de mentalidade? As razões são diversas, mas sobressai-se, entre todas, a construção da nova capital[72].

3. UM PAÍS BOSSA NOVA

Brasília atinge de tal modo o país que, transformada em emblema, chega a inspirar um manifesto do movimento literário mais significativo, enquanto fato coletivo[73], dos anos 1950: a Poesia Concreta. Trata-se do *Plano-Piloto para Poesia Concreta*[74], surgido em 1958, assinado pelos escritores paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que formavam o núcleo principal do movimento[75]. O concretismo é lançado oficialmente em 1956[76], estreitamente vinculado à "utopia desenvolvimentista"[77] do Brasil de JK. Sua estética de vanguarda buscava o "homem de hoje", aquele homem contemporâneo, produto da sociedade industrial, dominado pelo mundo das imagens, dos sons, da publicidade, do ritmo veloz dos automóveis — do *ver* a realidade da janela dos carros[78]. Do mesmo modo que o objeto industrial, o poema concreto deveria ser "exato, preciso, industrialmente projetado"[79]. Daí a charge da *Revista Senhor*: " — O Senhor faz os seus poemas concretos com régua ou a mão livre? "[80]. Pode-se constatar, assim, que a valorização do planejamento racional, dominante na política econômica da época, fazia-se presente também no concretismo.

Era, então, tempo de Construir. Construir o novo Brasil — próspero, moderno e civilizado. Construir Brasília, a nova Capital de arquitetura moderna e "grandiosa". Construir o parque industrial brasileiro, o futuro gerador de riquezas. Construir estradas para integrar o país. Construir uma nova poesia, "à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos"[81].

Contudo, essa inovação proposta pelos jovens poetas concretos — "os rapazes de 1956"[82] — causa protestos veementes nos meios literários ditos "academistas": "mais uma aventura da mocidade"[83], "uma coisa que não existe"[84] ou até "coisas de débeis mentais"[85]. Para o jovem crítico de arte baiano Glauber Rocha, essas reações — "sempre em tons de lorota, brincadeira e piada" — ao movimento desencadeado por "jovens corajosos", não passavam de "insuficiência pessoal" para, ao menos, discutir seriamente os "propósitos e a estruturação teórica" daquela nova poesia. E, àquele momento, "resistir ao concretismo seria a mesma coisa que preferir o avião teco-teco de há trinta anos e negar a importância científica do sputinik"[86].

No poema concreto a palavra ganhava forma e movimento. Buscava-se expressar idéias através da construção de formas visuais. Era, portanto, uma poética de vanguarda, inspirada na moderna cultura da imagem. As imagens múltiplas — curtas e rápidas — do cotidiano das grandes cidades: manchetes de jornais, anúncios e cartazes publicitários; imagens do cinema e da televisão, que começava a impor sua linguagem.

As questões da vida contemporânea eram, pois, a matéria-prima da poesia concreta. E os temas da publicidade — os produtos industriais úteis para o consumo — apareciam em seus poemas, abordados criticamente. Dois poemas dos anos 1950 — *Terra* e *Coca Cola*[87] — de

Décio Pignatari, aquele que entre os concretos "antecipa o chamado *salto participante*"[88], são exemplos dessa visão crítica da realidade histórica. *Terra* — publicado no auge das discussões sobre a questão do Nordeste, quando o país vivia o "grande medo" do que poderia ser uma rebelião nordestina promovida pelas Ligas Camponesas[89] — fala sobre *arar a terra, ter a terra, errar a terra,* tudo isso formando a imagem dos sulcos de uma terra arada, logo trabalhada pelo homem. "Ver" o poema suscita uma relação imediata com o problema histórico da terra no Brasil, tratado sempre pelos governantes[90] de modo tão *terraraterra.* Quanto ao poema *Coca Cola* — cujo produto, já nos anos 1950, era visto como símbolo do "imperialismo norte-americano" — é, na verdade, uma anti-publicidade do refrigerante. Parte do slogan *beba coca cola* e o decompõe em vários signos negativos para o produto: *babe cola, beba coca, babe cola caco, caco, cola* e, finalmente, *cloaca,* pretendendo constituir-se em "uma espécie de propaganda industrial corrosiva"[91].

É, portanto, especialmente nas grandes cidades, que se desenvolve esse "mundo moderno" enformador da poesia concreta. Assim, o apelo à modernidade que caracteriza o seu discurso liga-se diretamente ao processo de consolidação da sociedade urbano-industrial brasileira iniciado ainda nos anos 1940. E o Brasil de JK — segundo Haroldo de Campos — transformara-se no lugar ideal para aquelas manifestações artísticas identificadas com a contemporaneidade da sociedade industrial.

> Em nosso país, que acaba de dar ao mundo o exemplo altamente significativo da construção, em pleno oeste, de uma nova capital que é, ao mesmo tempo, um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda, mais talvez do que em nenhum outro se apresentam as condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea, porque, enquanto informação estética, comensurada ao homem de hoje[92].

Já se pode falar, então, de uma "sociedade de massa" no Brasil determinando o surgimento de um incipiente mercado nacional de bens simbólicos[93]. E a década de 1950 testemunhou um crescimento significativo de atividades culturais administradas em moldes empresariais. Ainda que fortemente marcadas pelo amadorismo, pode-se constatar que a "mentalidade do desenvolvimento" de Juscelino Kubitschek atingia também a área da cultura. São, portanto, os primeiros sinais da criação de uma "indústria cultural" no Brasil. Datam desse período a instalação da televisão e a conseqüente redefinição do rádio, o crescimento da atividade publicitária e o novo tratamento — gráfico e de conteúdo — dado aos jornais. Também o cinema ganha características de bem de consumo a partir do expressivo aumento de público provocado pela chegada do cinema americano do pós-guerra. Contudo, como assinala Renato Ortiz, essa "indústria cultural" se caracterizava menos por sua amplitude e muito mais por sua incipiência[94]. Isto porque seria difícil aplicar esse conceito — introduzido pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer[95] — à sociedade brasileira dessa época.

> Evidentemente as empresas culturais existentes buscavam expandir suas bases materiais, mas os obstáculos que se interpunham ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro colocavam limites concretos para o crescimento de uma cultura popular de massa. Faltava a elas um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador[96].

A televisão — o "chicle para os olhos"[97] — no Brasil, pioneira na América Latina, era um grande salto para a desejada modernidade cultural. Inaugurada em São Paulo — a 18 de setembro de 1950 vai ao ar a imagem da TV-Tupi Difusora de São Paulo — , funda-se no ano seguinte a TV-Tupi do Rio de Janeiro. Em 1957, já eram dez emissoras em operação no Sul do país. A partir de 1959 a televisão estende-se a outras regiões, com a criação de canais em diversas capitais, inclusive no Nordeste[98]. Além da concentração geográfica, essa chamada primeira fase da televisão (1950 - 1964) foi marcada também pela concentração de propriedade. Os Diários Associados do empresário Assis Chateaubriand formaram o primeiro oligopólio da comunicação no Brasil, chegando a possuir 18 canais de televisão, 36 emissoras de rádio e 34 jornais[99].

Outro traço característico dos anos iniciais da televisão brasileira foi a improvisação. Feita ao vivo[100], ainda sem equipamentos sofisticados, sem técnicos especializados e, sobretudo, com poucos atores que soubessem atuar diante das câmeras[101]. Contudo, esse período dominado pelo "experimentalismo" vai determinar uma trajetória sempre ascendente da televisão no Brasil. Além do já citado aumento do número de emissoras, o surgimento da produção nacional de aparelhos — "um bem de família", segundo a publicidade — e a evolução do seu uso no país ao longo da década[102], demonstram a formação desse novo mercado. Essa ascensão da televisão definiria as futuras alterações no mercado brasileiro de bens simbólicos. Inicialmente, a perda de espaço do rádio e, um pouco mais tarde, também do cinema. Ao contrário do que sucede com os dois veículos, a publicidade ganharia na televisão uma forte aliada para o seu crescimento.

O rádio, que vivera sua "época de ouro" na década de 1940, era ainda o meio de comunicação mais popular no Brasil dos anos 1950. Organizado em termos comerciais, sua programação compunha-se basicamente de musicais e radionovelas. A transposição do modelo radiofônico para a televisão — não somente a estrutura comercial e o formato da programação, mas também, a transferência de seus profissionais e, sobretudo, de sua publicidade — abalou o rádio brasileiro, que se viu obrigado a buscar novos rumos para sobreviver[103].

Um fato decisivo nesse processo de readaptação foi a chegada do *transistor* em 1959, revolução tecnológica que possibilitou ao rádio sair de casa. Os pequenos rádios de pilha podiam ser ouvidos em qualquer lugar, sem a necessidade de energia elétrica. E isso foi determinante para o rádio no Brasil de então, um país de imensa zona rural, com eletrificação deficiente e até mesmo inexistente em muitos lugares.

Por sua vez, a publicidade — componente importante do mercado de bens simbólicos — vive um período de grande abertura no Brasil dos anos 1950. A "industrialização acelerada" de JK promovia a oferta de novos produtos ao mercado, enquanto a ampliação dos meios de comunicação de massa criava espaços para a vinculação de sua propaganda. Diante desse quadro, fazia-se necessário formar profissionais que soubessem mostrar ao neófito consumidor brasileiro as "maravilhas tecnológicas" que aqui chegavam. Mais do que isso, os anunciantes e as agências de propaganda foram, naquele momento, os

produtores/realizadores de diversos programas de rádio e, sobretudo, de televisão na figura de "patrocinadores"[104]. Esses profissionais especializados, bem como as técnicas de venda dos produtos, foram buscados no modelo publicitário norte-americano[105]. Assim, tal como ocorria com a indústria nacional, o desenvolvimento da publicidade brasileira acontecia em um processo de profissionalização trazido pela "associação"[106] com empresas estrangeiras.

Os ventos da modernização do Brasil dos anos 1950 chegam também aos jornais. Nessa época, a atividade jornalística ganha tratamento empresarial[107], quando são implementadas reformas gráficas e novas técnicas de apresentação de notícias. Essas mudanças são iniciadas em 1951 com amplas alterações no *Diário Carioca* e com o surgimento da *Última Hora*[108]. Criado por Samuel Wainer para combater os "príncipes da grande imprensa", o vespertino *Última Hora* revolucionou o jornalismo brasileiro da época. Foi o primeiro "jornal em cadeia" do país: produzido em cidades diferentes, mantinha, entretanto, uma linha editorial comum a todas em relação às questões não-regionais.

> Criamos um sistema arrojado, extremamente moderno — talvez moderno demais para o Brasil daqueles tempos. Usávamos aviões intensivamente, num país com linhas domésticas ainda incipientes e aeroportos precários. (...) Quando algum aeroporto fechava em horas estratégicas, recorríamos ao telefone, que também estava longe de funcionar com precisão britânica[109].

A partir de 1956, o *Jornal do Brasil* também vive sua renovação, "de feição cosmopolita, à altura da grande mudança internacionalizante que nossa sociedade sofreu naquela época"[110], com destaque para o seu Suplemento Dominical (SDJB). Além do *SDJB*, o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* e outras inúmeras "páginas de cultura" que se difundiram à época pelos jornais brasileiros, foram uma peça importante da movimentação cultural experimentada pelo Brasil dos anos 1950[111].

A dimensão didático-informativa da atividade crítica desenvolvida por esses "Suplementos Culturais" foi, portanto, fundamental para as discussões geradas em torno das diversas expressões artísticas que então se formavam ou se transformavam. Além do já citado caso da literatura com o concretismo[112], suas influências foram decisivas naquele momento de intensa movimentação vivida pelo teatro, pela música e, a partir do impacto causado por *Rio, 40 Graus*, também pelo cinema[113].

O que se considera hoje o moderno teatro brasileiro era, durante os anos de 1950, uma experiência relativamente recente. Começara em 1943, com a montagem de *Vestido de Noiva*, peça escrita por Nelson Rodrigues e encenada pelo polonês Ziembinsky, que chegara ao Brasil fugindo da guerra. Com o "choque estético" produzido por *Vestido de Noiva*, "repentinamente o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria"[114]. A partir dessa conquista, consolidam-se diversas companhias profissionais de teatro, sobretudo no Rio de Janeiro, ainda a capital do país. Ao final da década de 1940, contudo, o centro dinâmico da arte dramática desloca-se para São Paulo com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e, posteriormente, do Teatro de Arena e do Teatro Oficina.

O TBC, fundado em 1948, não diferia em propostas estéticas das tradicionais companhias, mas, sim, na sua estrutura comercial. Mantinha, permanentemente, alguns diretores, muitos atores, vários técnicos e funcionários para que pudesse apresentar um repertório amplo e, portanto, atingir diversos públicos, o que equilibraria suas finanças[115]. Talvez por isso tenha durado tanto tempo para os padrões nacionais. Foram quinze anos de trabalho, funcionando como uma espécie de "centro gerador" das mudanças ocorridas nas artes cênicas daquele Brasil dos anos 1950. (Merece destaque aqui o fato de o mesmo grupo fundador do TBC ter sido responsável pela criação da Vera Cruz, onde se adotou a mesma estrutura empresarial e, em seguida, até a mesma equipe de profissionais[116].)

Através do TBC, o público brasileiro entra em contato com a dramaturgia européia e norte-americana. Chegam, então, textos consagrados internacionalmente e os diretores estrangeiros, os chamados "encenadores", cuja função era ainda quase desconhecida no Brasil. Produzindo espetáculos de alta qualidade técnica, o TBC, com suas ricas montagens e belos cenários, proporcionava aos seus espectadores um teatro com tratamento cênico impecável, prática até então inédita no país. Por tudo isso, o Teatro Brasileiro de Comédia teve papel fundamental no processo de consolidação do teatro brasileiro. A proximidade com os "encenadores", que traziam novas informações e novos textos em suas bagagens, formou toda uma geração de profissionais de teatro — jovens diretores, atores, técnicos, cenógrafos — que se espalhou por diversos pontos do país, contribuindo para a "revolução cênica"[117] que viria.

Já em 1952, os primeiros formandos da Escola de Arte Dramática de São Paulo — "fundada para 'municiar' o elenco do TBC"[118] — organizam o Teatro de Arena. Após uma análise das reais condições do mercado de trabalho[119], esses jovens atores, diferentemente das propostas de "qualidade" do TBC, optaram por um tipo de teatro mais próximo à realidade brasileira: "sem cenários, montagens mais baratas, possibilidade de fazer espetáculos em diversos locais"[120]. A partir de 1955, dois fatos importantes vão determinar os rumos do Teatro de Arena. O primeiro foi a fusão do grupo original com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), onde se destacavam os nomes de Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha. O segundo, a entrada de Augusto Boal que vinha de um curso nos Estados Unidos. O encontro de Boal com os jovens do TPE, segundo Guarnieri, definiu "novas linhas de trabalho para o Arena"[121].

O grupo, contudo, tinha muitos problemas quanto à escolha do repertório. Era difícil conciliar suas propostas estéticas e temáticas com o retorno financeiro indispensável à manutenção da equipe. Tentando resolver os déficits de caixa do ano de 1957, articularam uma excursão ao Nordeste. Um ponto do roteiro chama, especialmente, a atenção dos integrantes do Arena: a cidade do Salvador, onde viveram momentos de cumplicidade com jovens baianos que também se encontravam "em movimento".

> A temporada em Salvador, a mais esperada da viagem, não renderia financeiramente tanto (...) mas, do ponto de vista artístico, seria altamente compensadora. O público aplaudia de pé e os jornais estampavam comentários elogiosos. A Rádio Clube cedeu 15 minutos diários a um programa redigido por Vianinha e Guarnieri sobre

as propostas do Arena. Por outro lado, valia a pena o contato com novas platéias e movimentos culturais locais, como o Jogralesca, que reunia poetas, músicos e pessoal de teatro, entre os quais um rapaz que Guarnieri definiria como "muito preocupado com o Brasil": Glauber Rocha[122].

A crise financeira se aprofundava cada vez mais e, no início de 1958, o diretor-fundador José Renato decidiu fechar o Arena. Porém, resolveu fechá-lo com algum trabalho da dramaturgia brasileira[123]. Escolheu então um texto de Guarnieri, à época um jovem de apenas 24 anos de idade, ao qual deram o título de *Eles Não Usam Black-Tie*. Aconteceu o inesperado. Foi um sucesso absoluto, de crítica e de público: "Na terceira semana, os ingressos se esgotavam com dias de antecedência. A crítica não economizaria aplausos". E até o então governador de São Paulo, Jânio Quadros, "mandou solicitar entradas diretamente à direção do grupo"[124]. Inspirada pelo teatro americano social e pelo cinema, principalmente o cinema neo-realista italiano, segundo seu próprio autor[125], e baseada na realidade daquela sociedade brasileira que sonhava superar seus graves problemas, *Eles Não Usam Black-Tie* transformou-se em marco da dramaturgia nacional. Seu enorme sucesso animou os jovens escritores de teatro a tirarem seus textos das gavetas, de norte a sul do país. Surgem, então, nomes que se destacariam na "novíssima" dramaturgia brasileira: Jorge Andrade (*A Moratória*), Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*), Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha (*Chapetuba Futebol Clube*), Dias Gomes (*O Pagador de Promessas*) e Augusto Boal (*Revolução na América do Sul*)[126], entre outros.

Ainda em São Paulo, o contato de um grupo de estudantes de Direito com essas duas experiências — a "contraditória e renovadora do TBC (...) agora começando a ser questionada em confronto com a afirmação de valores novos e contestadores, no Arena, inclusive mostrando que seria possível o autor e o encenador nacional"[127] — leva à criação, em 1958, do Teatro Oficina. Começando como grupo amador, fortemente influenciados pelo existencialismo sartreano, os primeiros trabalhos do Oficina giraram em torno das preocupações com o "indivíduo", refugiado em sua "subjetividade". Nessa linha, encenam em 1959, *A Incubadeira* — um texto de José Celso Martinez Correa sob a direção de Hamir Haddad, duas grandes revelações do novo teatro brasileiro — e *As Moscas*, a famosa peça de Jean-Paul Sartre[128].

Era o ano de 1960 e o Teatro Oficina, acompanhando aquela tendência de reflexão sobre a realidade social brasileira (ao mesmo tempo em que Sartre "engajava-se" nas lutas políticas pela libertação da Argélia e pela Revolução Cubana), afastou-se da sua temática inicial e encerrava sua fase amadora com a montagem de dois textos vinculados ao chamado Teatro Social: *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, outra revelação do grupo, e *A Engrenagem*, mais um texto de Sartre, adaptado para o teatro por José Celso e Augusto Boal, o diretor dos dois espetáculos. Foi a fase de maior aproximação do Teatro Oficina com o Teatro de Arena[129]. (Não foi por acaso que o Oficina escolheu *A Engrenagem*. Além da proximidade do seu tema com os problemas brasileiros — "*A Engrenagem* se passa num país imaginário que bem poderia ser o Brasil", segundo o próprio Sartre[130] — , aproveitaram a visita do filósofo ao país. A idéia rendeu bons frutos: Sartre esteve no Oficina com Simone de Beauvoir e realizou ainda uma conferência para a classe teatral em São Paulo[131].)

Em 1961 veio a profissionalização do Oficina e, com ela, iniciou-se também uma nova etapa para o grupo, dominada pela valorização da dramaturgia norte-americana[132]. Essa alteração de rota, naturalmente, significou "um rompimento tácito e depois explícito"[133] com as propostas estético-ideológicas do Teatro de Arena. A montagem de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, em 1962, transforma-se no acontecimento mais importante dessa primeira fase profissional do grupo. ("Um grande espetáculo, como os do TBC. Um grande êxito de bilheteria. Vivien Leigh, que havia interpretado o papel principal no filme de Elia Kazan, vem a São Paulo e assiste ao espetáculo", conforme relato de Fernando Peixoto[134].) Essa fase tem data precisa de encerramento. Trata-se do dia 31 de março de 1964, quando o grupo viu-se obrigado a mudar, mais uma vez, o rumo de sua trajetória[135]. Aliás, como todos aqueles novos movimentos artísticos da época.

No bojo dessa intensa movimentação que agitava os meios culturais do país naqueles "alegres anos" JK, a Música também viveu seu grande momento. Em março de 1959, registrou-se um fato rotineiro, mas que alterou o curso da música popular brasileira: o lançamento do LP *Chega de Saudade*, do jovem cantor João Gilberto. Muito mais que apenas o aparecimento de um disco, esse fato transformou-se em um verdadeiro acontecimento. Surgia, então, a Bossa Nova. Esse disco era, na realidade, o primeiro resultado de um processo de renovação musical, perseguida por diversos nomes da música popular brasileira desde o início da década de 1950[136]. O compositor Antônio Carlos Jobim, autor dos arranjos do novo *"long-playing"*, o letrista Vinícius de Moraes e o cantor João Gilberto foram as três grandes referências iniciais[137] daquele movimento que se inaugurava para o grande público. Depois de *Chega de Saudade*, a música popular brasileira já não seria mais a mesma.

A Bossa Nova era um sucesso. Porém, não isenta de fortes críticas, sobretudo no sentido de que estaria deturpando o samba autêntico[138]. O mesmo aconteceu com João Gilberto, o "baiano 'bossa-nova' de 27 anos" que, segundo Tom Jobim, rapidamente tinha influenciado "toda uma geração de arranjadores, guitarristas e cantores"[139]. Considerado a grande revelação masculina do disco naquele ano[140], João Gilberto era visto também como um rapaz que tinha vindo da Bahia para o Rio de Janeiro em 1951, onde "foi ficando e criando nome na praça como excelente violonista e razoável cantor", segundo Ivan Lessa na revista *Senhor* de julho de 1959[141]. Sobre o disco, especificamente, houve também considerações diversas. Na Bahia, Cláudio Tavares, entusiasmado com as "canções simples e modernas" de *Chega de Saudade*, pedia "Mais João Gilberto" na sua coluna Discos, do *Diário de Notícias*.

> É um lançamento que se faz com muita raridade e, daí, a preciosidade que envolve o álbum de um cantor novo, que não surge forçada pelas trombetas de propagandas[142].

Por sua vez, ainda o mesmo Ivan Lessa, no artigo ironicamente institulado "O Tom do João Gilberto e o João Gilberto do Tom", dava sua opinião acerca daquele recente lançamento:

> Até que as músicas são boas. (...) No entanto, delas todas a que caiu no gosto do público parece que foi justamente a pior: *Desafinado*, do Tom e Newton Mendonça. Uma espécie de exagero em dissonância e mau-gôsto em letra (... fotografei você

> na minha Rolleyflex, revelou-se então a sua enorme ingratidão ...) que, por sua "bossa fácil" (...) anda na boca e vitrola de todo mundo.
> Há, por outro lado, aqueles mais preocupados e entendidos que afirmam ter o J. G. pedido "bossa" emprestada ao cantor e trumpetista norte-americano Chet Baker; ou que é simplesmente uma edição de 1959 de Mário Reis; que o Tom está caindo muito na base do truque; que em nome do "moderninho pra chuchu", eles puseram de lado o fundamental teleco-teco[143].

O próprio tempo se encarregou de responder às críticas. (Curiosamente, a "péssima" *Desafinado* tornou-se um verdadeiro manifesto, uma espécie de hino da Bossa Nova[144].) Os jovens, entretanto, responderam prontamente às inovações daquela música concreta e direta[145] e o violão passou a ser seu instrumento preferido[146]. Entusiasmaram-se com o tom de modernidade e sofisticação presente no novo tipo de samba. A Bossa Nova era, então, uma manifestação artística identificada com o Brasil "próspero e civilizado" de Juscelino Kubitschek. Enfim, estava ali mais uma arte brasileira para ser exportada como ocorria também, à época, com a poesia concreta e a arquitetura moderna.

Os estudantes cariocas passaram a promover espetáculos nos teatros das suas Universidades e clubes da cidade do Rio de Janeiro, quando anunciavam, por exemplo, "João Gilberto, Silvinha Teles e um grupo bossa nova apresentando sambas modernos". Ainda em 1959, no mês de dezembro, a cantora Silvinha Teles lançava um disco somente com músicas de Tom Jobim. E a Rádio Globo divulgava, todos os domingos, aqueles "sambas modernos" no programa "Operação Bossa Nova"[147].

Rapidamente, o movimento se espalhou pelas grandes cidades do país e a expressão "bossa nova" virou moda, tornando-se sinônimo de novo, moderno, dinâmico. Enfim, parece que se encontrava um termo adequado para designar os diversos elementos constituintes do "novo Brasil" de Juscelino Kubitschek, aliás o "Presidente bossa nova"[148]. Os políticos tinham a "UDN bossa nova"[149] enquanto o jogador de futebol Reginaldo, em 1960, estava "brilhando no 'bossa nova' do Vitória"[150] (O Esporte Clube Vitória, da Bahia). A publicidade usou a expressão para vender geladeiras, sapatos, revistas, e muitas outras mercadorias. Bossa Nova era, ainda, no início de 1960, a "tradução tupinambá" da *nouvelle vague* francesa, da *beat generation* norte-americana e dos *angry young men* ingleses, conforme a coluna Krista do *Diário de Notícias*.

> Na França a "nouvelle vague" é a revolução do cinema; nos States a "beat" vira de cabeça para baixo a literatura; na Inglaterra os "angry young" metem a desordem no tradicional teatro de Shaw. Assim, como cada qual reforma seu produto cultural, nós reformamos o samba. Ora essa, todavia que concretismo também é "bossa-nova da poesia" e já muita coisa das letras anda sofrendo retoque para se enquadrar na linha justa da época[151].

O significado do enquadramento da música "na linha justa da época" é uma questão a ser colocada. Assim, deve-se buscar saber em que medida a Bossa Nova era produto daquele país que sonhava com o desenvolvimento. Ou melhor, o que se coloca então é como situar esse movimento de renovação da música popular naquele momento de mudanças nos diversos

setores da sociedade brasileira. As possíveis respostas à essa questão exigiriam análises que fogem ao âmbito deste trabalho. Contudo, um significativo depoimento de Caetano Veloso consegue ser uma espécie de resposta-síntese (ou resposta-simples) que vem preencher poeticamente essa lacuna. Já fazendo parte de uma segunda geração de talentos baianos "exportados" para o cenário nacional, Caetano Veloso relata nessa fala a influência da Bossa Nova (que ele iguala a João Gilberto) sobre seu interesse pela modernização da música brasileira. O mais importante é que esse interesse, segundo ele, fazia parte de uma coisa maior que era o seu "fascínio" pela "descoberta de um Brasil culturalmente novo".

> (...) eu lia a revista *Senhor* encantado; acompanhava o nascimento do "cinema novo" (lia todos os artigos de Glauber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sôbre cinema), descobri, assombrado Clarice Lispector, depois, Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto, cujos poemas li quase tantas vezes quantas ouvi os discos de João Gilberto; redescobri Caymmi e persegui a "plasticidade" sonora que encontrava em suas canções; ouvi *jazz*, principalmente cantores (...); enfim, eu queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores, eu gostava das maquetes de Brasília, de escrever a palavra *estória* com *e* e de ver textos impressos em letras minúsculas. (...) Me interessava "em geral" pelo clima de criatividade que eu sentia em tôrno de mim. Via a música nova de João dentro dessas coisas. E assim me envolvi em toda essa paixão que nasceu com a BN[152].

Foi na Bossa Nova que, segundo Glauber Rocha, os jovens cineastas brasileiros foram buscar a denominação do movimento cinematográfico que tem em *Rio, 40 Graus* um dos seus principais pontos de partida : O Cinema Novo[153]. Entre 1955 — o ano de realização desse primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos — e 1961, quando se começa a falar com insistência de Cinema Novo, o cinema brasileiro viveu, em vários pontos do país, surtos de produção que, aliados a influências externas, deram origem àquele intenso movimento de renovação cinematográfica.

> (...) tanto o Cinema Novo da Bahia quanto o Cinema Novo do nordeste paraibano e o Cinema Novo de Minas nasceram paralelamente ao Cinema Novo carioca e ao Cinema Novo paulista, agitados por uma geração que explodiu nas páginas do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e em várias revistas regionais nos anos 60 — no Juscely - jan - janguismo: geração revolucionária em todos os campos e no Cinema Novo[154].

A vertente baiana do Cinema Novo apresentou-se no chamado Ciclo do Cinema Baiano que produziu entre 1958 e 1962 quatro filmes de longa-metragem e diversos de curta-metragem, lançando os nomes de Roberto Pires, Luis Paulino dos Santos e, principalmente, Glauber Rocha no cenário nacional[155]. Da Paraíba, surge Linduarte Noronha, um "misto de ensaista e repórter", que realiza dois curtas-metragens de "forte apego à terra"[156] : *Aruanda* (1961) e *Cajueiro Nordestino* (1962). O movimento mineiro, caracterizado pela atividade crítica em torno da *Revista de Cinema* — "era a única e melhor revista de cinema do Terceiro Mundo, tão boa quanto as melhores revistas mundiais"[157] — , promove os irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira. Em 1957, os dois dirigem *Rebelião em Vila Rica*, uma espécie de atualização da Inconfidência Mineira, ambientada em Ouro Preto, ao final do Estado Novo[158].

Os cinemas novos paulista e carioca surgem do rompimento com as tradicionais propostas das companhias cinematográficas, como as do cinema "de qualidade" da Vera Cruz e as "chanchadas" da Atlântida. Assim, entre 1957 e 1959, São Paulo vive uma fase "independente", quando se destacam novos diretores : Carlos Alberto de Souza Barros e César Mémolo realizam, em 1957, *Osso, Amor e Papagaio*, "legítimo exemplo de uma 'comédia nova' no cinema brasileiro"[159]; Galileu Garcia, ex-assistente de Lima Barreto, estréia na direção em 1958 com *Cara de Fogo*; Walter Hugo Khoury, autor controvertido que, já tendo filmado *O Gigante de Pedra* em 1953, realiza três filmes nesse período — *Estranho Encontro* (1957), *Fronteiras do Inferno* (1958), *Na Garganta do Diabo* (1959)[160]; finalmente, em 1958, Roberto Santos dirige o muito elogiado *O Grande Momento*.

Produzido por Nelson Pereira dos Santos, *O Grande Momento* foi considerado pelo crítico Alex Viany o melhor filme nacional da temporada de 1958[161]. O filme, ambientado no bairro proletário paulista do Brás, tem como tema central as dificuldades financeiras enfrentadas para a realização de uma festa de casamento. Segundo Jean-Claude Bernardet, *O Grande Momento* por ser um filme "adiantado para sua época", acabou ficando "isolado".

> *O Grande Momento* não só é o filme mais importante do surto de produção independente verificado em S. Paulo nos anos 1957 - 58, como é também um marco na filmografia brasileira. Isso porque, enquanto nascia o surto do cangaço e do Nordeste, *O Grande Momento* preocupava-se com a vida urbana, não com a intenção de apenas retratá-la, mas sim de analisá-la (...)[162].

No Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos, depois do sucesso de *Rio, 40 Graus*, prossegue na busca pioneira de um cinema brasileiro voltado para a discussão de problemas sociais. Assim, em 1957, realiza seu segundo filme, *Rio, Zona Norte*, com a intenção, afinal não concretizada, de completar com *Rio, Zona Sul*[163] uma trilogia sobre diversos aspectos da vida na cidade do Rio de Janeiro. Em *Rio, Zona Norte*, Nelson Pereira dos Santos aborda as dificuldades do sambista Espírito — "vivido excepcionalmente por Grande Othelo"[164] — na luta para gravar e, portanto, poder sobreviver de sua própria música, sempre "roubada" por uma espécie de compositor de sambas alheios[165]. O filme, narrado em *flash-backs*, ao contrário de *Rio, 40 Graus*, não agradou à crítica. E, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, "ninguém escondeu a decepção profunda causada por *Rio, Zona Norte*"[166]. Para Nelson Pereira dos Santos, entretanto, os críticos não entenderam esse seu segundo filme : "a crítica ficou neo-realista e o filme não era neo-realista".

> A crítica exigia que o filme tivesse paisagens de bairros da zona Norte, quando não era nada disso. É um filme muito mais psicológico, todo na cuca do compositor : é ele contando a própria vida[167].

Próximos a essa proposta de cinema social, vão surgindo pequenos filmes de jovens frequentadores dos cineclubes cariocas. E as primeiras realizações do Cinema Novo no Rio de Janeiro aparecem com dois desses cineclubistas "que queriam fazer cinema" : Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni[168]. Joaquim Pedro de Andrade, depois de fazer assistência de direção com os irmãos Santos Pereira em *Rebelião em Vila Rica*, realiza seus primeiros curtas : em 1959, dirige *Poeta do Castelo*, sobre Manuel Bandeira —

"formalmente, o primeiro filme do cinema novo", segundo Flávio Moreira da Costa[169] — , e *O Mestre de Apipucos*, sobre Gilberto Freyre; em 1960, dirige *Couro de Gato*[170]. Quanto a Paulo César Saraceni, depois de *Caminhos* (1957), realiza em 1959, com fotografia de Mário Carneiro, o documentário *Arraial do Cabo*, premiado com uma bolsa de estudos na Itália[171].

Em linhas gerais, esses são os primeiros passos do Cinema Novo que, "por uma contingência toda especial", segundo Glauber Rocha, surgia naquele Brasil que então se encontrava "em pleno desenvolvimento cultural, e mesmo político"[172]. Assim, tal qual os filósofos isebianos, os modernos arquitetos que construiam Brasília, os novos poetas, teatrólogos e músicos, os jovens cineastas brasileiros também queriam utilizar os elementos da arte cinematográfica — a câmera seria "um olho sobre o mundo", o *travelling* "um instrumento de conhecimento" e a montagem funcionaria como "pontuação"[173] — para a elaboração de um novo discurso sobre a realidade brasileira, então exigido pela força renovadora daquele momento histórico.

NOTAS

1. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 82.

2. Sobre a Vera Cruz, cf. Maria Rita Galvão. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981.

3. Cf. Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza. "Cinema Brasileiro: 1930 - 1964" in Fausto, Boris (dir). *História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III, o Brasil Republicano, 4º volume, Economia e Cultura (1930 - 1964)*, São Paulo, DIFEL, 1984, pp. 480 - 483.

4. M. R. Galvão e C. R. Souza, op. cit., p. 486.

5. Sobre essa chamada "fase industrial" do cinema brasileiro, cf. M. R. Galvão e C. R. Souza, op. cit., pp. 484 - 497.

6. Humberto Saccomandi. "Com Rossellini, volta a utopia realista", *Folha de S. Paulo*, 21/11/91, p. 5/6.

7. P. E. S. Gomes. "O Escândalo Rossellini", *O Estado de S. Paulo*, 20/09/58, *Apud Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 1, Rio de Janeiro, Paz e Terra/EMBRAFILME, 1982, p. 412.

8. Em 1953, Alex Viany havia realizado *Agulha no Palheiro* também vinculado à 'busca de um cinema legitimamente popular brasileiro'. Entretanto, segundo o próprio Viany, Nelson Pereira dos Santos em *Rio, 40 Graus* "muito melhor do que eu, soube combinar as lições do neo-realismo como o filão que vinha de Mauro a Azevedo e Fenelon". Cf. Alex Viany. *Agulha no Palheiro*, Brasília, CAPES / Universidade Federal do Ceará, 1983.

9. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 83.

10. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 84.

11. Glauber Rocha enganou-se ao afirmar que *Rio, 40 Graus* fora proibido pelo "Chefe de Polícia do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira". Cf. *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1981, p. 394.

12. *Apud* Helena Salem. *Nelson Pereira dos Santos: O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p. 114.

13. Os argumentos do chefe do DFSP para justificar seu ato incluíam objeções ao título do filme - *no Rio nunca havia feito 40°, no máximo 30,7°!* - , à falta de enredo - 'apenas uma sucessão de flashes que mostram o Rio de Janeiro desorganizado e com as suas misérias' - ; e ainda que o filme ofendia países amigos, achincalhava a Câmara dos Deputados e a língua vernácula. Cf. H. Salem, op. cit., p. 115.

14. Sobre algumas considerações acerca desses Partidos Políticos, cf. Maria Victória de Mesquita Benevides. *O Governo Kubitschek: Desenvolvimento Econômico e Estabilidade Política (1959 - 1961)*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 62 - 63.

15. *Apud* M. V. Benevides, op. cit., p. 290. Quanto à aliança PSD / PTB para as eleições de 1955, pp. 95 - 97.

16. Cf. Thomas Skidmore. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930 - 1964)*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, pp. 181 - 194.

17. Sobre a repercussão da proibição de *Rio, 40 Graus através* da imprensa, cf. Raquel Gerber. *O Cinema Brasileiro e o Processo Político e Cultural (1950 a 1978)*, Rio de Janeiro, Embrafilme / DAC, 1982, pp. 100 - 102.

18. H. Salem, op. cit., pp. 115 - 120.

19. *Apud* H. Salem, op. cit., pp. 118 - 119.

20. "Os resultados foram relativamente próximos. Kubitschek obteve 36% dos votos, enquanto que Juarez Távora recebia 30%, Ademar de Barros 26% e Plínio Salgado (...) 8%. Juscelino tinha uma clara maioria, porém a sua votação era um pouco menos do que um terço do total em todo o país. (...) João Goulart atingiu a vice-presidência com uma votação maior do que Kubitschek. (...) Porém a margem de vitória de Goulart sobre Milton Campos, companheiro de chapa de Juarez Távora, era pouco superior a 200.000 enquanto a margem de Kubitschek sobre Távora era quase de 470.000". Cf. T. Skidmore, op. cit., pp. 187 - 188.

21. T. Skidmore, op. cit., pp. 189 - 191.

22. T. Skidmore, op. cit., p. 194.

23. *Estado da Bahia*, 02/01/56, p. 2.

24. O filme foi lançado em 20 cinemas do Rio de Janeiro e em capitais como Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte. H. Salem, op. cit., p. 122.

25. Para uma visão crítica dos resultados dessa transformação do "Brasil dos Bacharéis" para o "Brasil dos Tecnocratas", cf. Sérgio Paulo Rouanet. "Reinventando as Humanidades" in _____ , *As Razões do Iluminismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 304 - 330.

26. "É lançada, com imenso êxito, a revista SENHOR, excelente pela qualidade gráfica e pelo valor dos textos. Lamentavelmente, era um golpe na alfândega para importar papel barato. Morreu, por isso, em pleno êxito, quando o armazém do negocista se encheu de bobinas". Cf. Darcy Ribeiro. *Aos Trancos e Barrancos - Como o Brasil Deu no que Deu*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1985.

27. *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, julho 1959, Ano I Nº 5, p. 78.

28. *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, maio 1960, Ano 2 Nº 5, s/n.

29. O Programa de Metas do Governo Kubitschek constituía-se de 31 metas abrangendo setores fundamentais da economia: energia, transportes, alimentação, indústrias de base e educação. Finalmente, a meta 31 é a construção de Brasília, considerada a 'meta-síntese' desse Programa. Cf. Celso Lafer. "O Planejamento no Brasil: Observações sobre o Plano de Metas (1956 - 1961)" in Betty Mindlin Lafer. *Planejamento no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 29 - 50.

30. Sobre a 'ideologia do desenvolvimento' no Gov. Kubitschek, cf. Miriam Limoeiro Cardoso. *Ideologia do Desenvolvimento; Brasil JK - JQ*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed., 1978, pp. 93 - 286.

31. M. L. Cardoso, op. cit., pp. 93 - 95.

32. M. L. Cardoso, op. cit., pp. 95 - 97.

33. "É inegável que a criação da indústria automobilística foi o empreendimento que sobrepujou todos os outros, pelo significado econômico e pelo sucesso político. A produção automobilística em geral (automóveis, utilitários, jipes e caminhões) cresceu rapidamente, o que tornava visível, para as populações urbanas e, em parte rurais, os resultados palpáveis da política econômica governamental". Cf. Octávio Ianni. *Estado e Planejamento Econômico no Brasil (1930 - 1970)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 155.

34. Lia Mara. "Falando de Gíria", *Estado da Bahia*, col. Da Janela da Minha Rua, 05/08/58, p. 4.

35. *Apud* Caio Navarro de Toledo. *ISEB: Fábrica de Ideologias*, São Paulo, Ática, 1977, p. 32.

36. C. N. Toledo, op. cit., p.18.

37. *Apud* C. N. Toledo, op. cit., p. 33.

38. C. N. Toledo, op. cit., pp. 185 - 186.

39. "A análise revelará que no interior da Instituição, apesar de hegemônica, a ideologia nacional - desenvolvimentista receberá tratamentos e compreensões que ora se identificam, ora se contrapõem". Cf. C. N. Toledo, op. cit., p. 18.

40. C. N. Toledo, op. cit., p.18.

41. Roland Corbisier. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*, 2ª ed., Rio de Janeiro, ISEB, 1959, p. 32.

42. R. Corbisier, op. cit., p. 69.

43. C. N. Toledo, op. cit., p. 129.

44. C. N. Toledo, op. cit., p. 134.

45. Sobre essa visão do nacionalismo como 'ideologia oficial' e 'populismo teórico', cf. F. Weffort, op. cit., pp. 37 - 42.

46. Em estudo sobre as idéias de Paulo Freire, Venício Artur de Lima destaca o "impacto do ISEB na vida cultural e intelectual" do Brasil dos anos 1950 citando o próprio Paulo Freire: "Até a fundação do ISEB (...) o intelectual brasileiro vivia num mundo imaginário, o qual não era capaz de transformar (...) Adotando uma visão européia do Brasil, como país atrasado, negava o Brasil; (...) O ISEB, que refletiu o clima de desalienação característico da fase de transição, constituía a negação desta negação ao pensar o Brasil como sua realidade, como um projeto. Pensar o Brasil como ele realmente era. A força do pensamento do ISEB se originava desta integração com a realidade nacional recém-descoberta e recém-valorizada". Entretanto, Venício Lima afirma que "Freire exagera claramente o papel do ISEB. Quando de sua criação, algumas universidades, especialmente a Universidade de São Paulo, já vinham fazendo importantes contribuições a uma melhor compreensão do Brasil e de seus problemas". Cf. Venício Artur de Lima. *Comunicação e Cultura: As Idéias de Paulo Freire*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 31 e p. 53. Essa observação de Lima é corroborada por Carlos Guilherme Mota quando afirma que "vista em conjunto, a década de 50 não viu apenas a eclosão das manifestações do ISEB, ou a campanha pela Escola Pública (...), ou a abertura para a África (...), em sua fundamentação para nossas 'aspirações nacionais': houve todo um longo e lento labor, menos ruidoso, nas sendas das instituições universitárias, que veio à luz através de publicações como as revistas *Anhembi, Revista Brasiliense, Revista Brasileira de Estudos Políticos, Revista de História*, entre outras." Cf. C. G. Mota. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933 - 1974)*, 5ª ed., São Paulo, Ática, 1985, p. 174.

47. C. G. Mota, op. cit., p. 154.

48. O. Ianni, op. cit., p. 150.

49. Sobre a idéia da criação de um órgão de planejamento regional para resolver os problemas nordestinos, cf. Amélia Cohn. *Crise Regional e Planejamento*, 2ª ed. São Paulo, perspectiva, 1978 e Boris Fausto (dir). *História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III - O Brasil Republicano, 3º vol. Sociedade e Política (1930 - 1964)*, São Paulo, DIFEL, 1984, pp. 164 - 168.

50. "Hoje, o Nordeste é uma terra esquecida onde milhões de camponeses continuam vivendo numa pobreza abissal. (...) Um regime militar autoritário suprimiu revolucionários e reformadores radicais; todo está calmo - mortalmente tranqüilo, poder-se-ia dizer". Cf. Joseph A. Page. *A Revolução que Nunca Houve; Nordeste do Brasil 1955 - 1964*, Rio de Janeiro, Record, 1972, p. 12.

51. O. Ianni, op. cit., p. 151.

52. B. Fausto (dir), op. cit., p. 167.

53. A. Cohn, op. cit., pp. 64 - 103.

54. "O Nordeste terá doravante uma perspectiva de progresso e desenvolvimento, fruto da racionalização dos métodos de utilização dos recursos de que irá dispor". Cf. Celso Furtado. *O Estado de São Paulo*, 23/03/60. *Apud* A. Cohn, op. cit., p. 156.

55. *Apud* M. L. Cardoso, op. cit., p. 133.

56. Juscelino Kubitschek. *Porque Construí Brasília*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975, p. 157.

57. M. L. Cardoso, op. cit., pp. 151 - 152.

58. J. Kubitschek, op. cit., p. 153.

59. "Tudo teve início na cidade de Jataí, em Goiás, a 4 de abril de 1955. (...) declarei que, se eleito, cumpriria rigorosamente a Constituição (...). Foi nesse momento, que uma voz forte se impôs (...): '(...) desejo saber, então, se pretende por em prática o dispositivo da Carta Magna que determina (...) a mudança da capital federal para o Planalto Central' (...) A pergunta era embaraçosa (...) Respondi contudo (...): 'Acabo de prometer que cumprirei, na íntegra, a Constituição e não vejo razão porque esse dispositivo seja ignorado. Se for eleito, construirei a nova Capital e farei a mudança da sede do governo'. Essa afirmação provocou um delírio de aplausos". Cf. J. Kubitschek, op. cit., pp. 7 - 8.

60. Juscelino via Brasília como obra sua, pessoal: "Nunca hei de esquecer que, a 21 de abril de 1960, em Brasília, contemplando a cidade que estava sendo inaugurada, minha mãe alongou o olhar para o horizonte recortado de edifícios de concreto armado, e fez este reparo, com o orgulho generoso que as mães sabem ter: - Só mesmo Nonô seria capaz de realizar tudo isto!". Cf. J. Kubitschek, op. cit., p. 81 e p. 8, respectivamente.

61. Lúcio Costa na exposição de motivos que explicava o seu projeto, vencedor do concurso para o Plano-Piloto da nova capital, refere-se à "atitude fundamental" que o urbanista deveria ter frente àquele projeto pois dela decorreria" a ordenação e o senso de conveniências e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumento não no sentido de ostentação, mas (...) consciente daquilo que vale e significa". *Apud* J. Kubitschek, op. cit., p. 61.

62. *Apud* J. Kubitschek, op. cit., p. 61.

63. J. Kubitschek, op. cit., p. 56.

64. "A jornada de integração começara com Brasília. E teria de prosseguir. Era forçoso unir o país por dentro, rasgando, enfim, o cruzeiro rodoviário, que iria ligar uns aos outros os quatro pontos cardeais do território nacional". Cf. J. Kubitschek, op. cit., p. 88.

65. Simone de Beauvoir ao relatar sua visita ao Brasil entre agosto e outubro de 1960, refere-se às várias discussões que ela presenciara sobre Brasília e destaca a opinião do escritor Jorge Amado - "Amado reconhecia que Brasília era um mito: reconhecia, porém, que Kubitschek só obtivera adesões, créditos, sacrifícios, porque se apoiara em um mito; a nação os teria recusado a empresas mais racionais e menos fascinantes. Talvez. Guardo a impressão de ter visto nascer um monstro (...)". Cf. S. de Beauvoir. *Sob o signo da História*, 2º vol, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965, p. 284.

66. " (...) uma equipe de oito fotógrafos da revista Manchete, registrava cada minuto da inauguração da nova capital. Para que se tenha uma idéia de como o assunto Brasília empolgava todo o país, a subseqüente edição especial dessa revista, dedicada àquele acontecimento, teve 700 mil exemplares esgotados em 48 horas". J. Kubitschek, op. cit., p. 293.

67. T. Skidmore, op. cit., p. 208.

68. J. Kubitschek, op. cit., p. 70.

69. J. Kubitschek, op. cit., p. 293.

70. Darcy Ribeiro. "Segunda Carta de Pero Vaz de Caminha, a El Rei, escrita da Nova Cidade de Brasília com a Data de 21 de abril de 1960", *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, abril, 1960, Ano 2 Nº 4, p. 47.

71. "À noite, enfim, chegamos a Brasília. 'Uma maquete em tamanho natural', anotei. Soube, com desagrado, que eu pensava como Lacerda: 'Uma exposição de arquitetura, em tamanho natural'". Cf. S. de Beauvoir, op. cit., p. 280.

72. J. Kubitschek, op. cit., p. 15.

73. Fala-se em movimento literário coletivo pois, individualmente, existiam nomes de destaque como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto. Cf. Alfredo Bosi. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3ª ed., São Paulo, cultrix, 1982, pp. 476 - 524.

74. Cf. Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 8ª ed., Petrópolis, Vozes, 1985, pp. 403 - 405.

75. Além desse núcleo principal, faziam parte do movimento, na sua fase inicial (1956 - 1958): Ronaldo Azevedo, José Lino Grunewald, Ferreira Gullar, Wlademir Dias Pinto, Pedro Xisto, Edgard Braga, José Paulo Paes, Erthos Albino de Souza, etc. Cf. Carlos Ávila. "Poesia Concreta 1956 / 1986", *Revista Código 11*, Salvador, 1986.

76. "Em dezembro de 1956, era lançada oficialmente no Brasil a Poesia Concreta, através da 'Exposição Nacional de Arte Concreta', realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em fevereiro de

1957, a mesma exposição era transferida para o Rio de Janeiro e realizada, desta vez, no saguão do Ministério da Educação e Cultura". Cf. C . Ávila, op. cit., s/n.

77. "A utopia desenvolvimentista marcou profundamente a atuação do concretismo. Seu movimento era o de atualizar a modernização, trazer para o processo cultural brasileiro informações dos grandes centros, divulgar alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas." Cf. Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70.* São Paulo, Brasiliense, 1980, pp. 41 - 42.

78. "Poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem . realismo total . contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística . criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível . uma arte geral da palavra . o poema produto: objeto útil". Cf. G. M. Teles . "Plano-Piloto para Poesia Concreta", op. cit., p.405.

79. H. B. Hollanda, op. cit., p. 41.

80. *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, maio 1959 Ano I N° 3, p. 7.

81. Décio Pignatari . "Construir e Expressar", publicado em 1959 como prefácio do livro *Fluxograma de Jorge Medauar*. *Apud* H. B. Hollanda, op. cit., p. 152.

82. José Lins do Rego . "Os Concretos" , *Estado da Bahia*, 16.02.57, p. 2.

83. José Lins do Rego, op. cit., p. 2.

84. Augusto Frederico Schimidt . *Estado da Bahia*, 12.02.57, p. 8.

85. Olegário Mariani . *Estado da Bahia*, 12.02.57, p. 8.

86. G. Rocha. "Crise: Concretismo", *Jornal da Bahia*, 19 e 20/04/59, p. 5.

87.

ra terra ter	beba coca cola
rat erra ter	babe cola
rate rra ter	beba
rater ra ter	beba coca
raterr a ter	babe cola caco
raterra terr	caco
araterra ter	cola
raraterra te	cloaca
rraraterra t	
erraraterra	
terraraterra	

88. C. Ávila, op. cit., s/n.

89. Surgidas em 1955 no estado de Pernambuco, em 1958 as ligas já contavam com adeptos na Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Bahia. Cf. A. Cohn, op. cit., pp. 72 -77 e J. A. Page, op. cit.,

90. "Se o abolicionismo foi um espectro a perturbar a grande paz conservadora do Império, parece que a reforma agrária destinou-se a ser o 'bicho-papão' das décadas republicanas". Cf. Fernando Ferrari. "Reforma Agrária : O Bicho Papão da República", *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, agosto 1960, N° 8.

91. H. B. de Hollanda, op. cit., p. 40.

92. *Apud* H. B. Hollanda, op. cit., p. 154.

93. Sobre o surgimento desse mercado de bens simbólicos no Brasil, cf. Renato Ortiz . "Cultura e Sociedade" in _____ , *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 38 - 76.

94. R. Ortiz, op. cit., p. 48.

95. Sobre o conceito de "indústria cultural", cf. M. Horkheimer e T. W. Adorno. "Indústria Cultural; o Iluminismo como Mistificação de Massas" in Luiz Costa Lima (org.). *Teoria da Cultura de Massa*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, pp. 159 - 204; T. W. Adorno. "A Indústria Cultural" in Gabriel Cohn. *Comunicação e Indústria Cultural*, 5ª ed., São Paulo, T. A. Queiroz, 1987, pp. 287 - 295.

96. R. Ortiz, op. cit., p. 48.

97. Definição de televisão do arquiteto Frank Lloyd Wright, *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, agosto 1960, Nº 8.

98. Sobre a televisão no Brasil, cf. Sérgio Mattos . *Um Perfil da TV Brasileira (40 anos de História : 1950 - 1990)*, Salvador, Abap / A Tarde, 1990.

99. Cf. Sérgio Caparelli . *Comunicação de Massa Sem Massa*, 3ª ed., São Paulo, Summus, 1986, pp. 11 - 12.

100. O vídeoteipe começa a ser utilizado somente em 1960, promovendo então grandes alterações no modo de fazer televisão no Brasil. Cf. S.Mattos, op. cit., p. 12.

101. Sobre a precariedade do fazer televisão no Brasil nessa fase inicial, cf. Léa Carvalho . "O Ôvo", *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, agosto 1960, Nº 8.

102. Em 1950 existiam 200 aparelhos em uso no Brasil; já eram 141.000 em 1956 passando para 598.000 em 1960 . *Apud* S. Mattos, op. cit., p. 10.

103. Sobre o rádio no Brasil, cf. Gisela Ortriwano . *A Informação no Rádio: Os Grupos de Poder e a Determinação dos Conteúdos*, 2ª ed., São Paulo, Summus, 1985.

104. Por isso os programas eram identificados pelo nome do patrocinador: 'Repórter Esso', 'Rádio Romance York', 'Gincana Kibon', 'Teatrinho Gessy', 'Telenovela Nescafé', entre outros. Cf. S. Mattos, op. cit., p. 7 e R. Ortiz, op. cit., p. 61.

105. R. Ortiz, op. cit., p. 44.

106. Vale lembrar que 'associação' era um dos conceitos básicos da Ideologia do Desenvolvimento de JK: nas *Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Desenvolvimento* ele afirma que "a solução que nos parece ideal é formarem-se no Brasil empresas associadas a empresas estrangeiras do mesmo ramo, utilizando-se a experiência, os métodos e as patentes destas (...)". *Apud* M. L. Cardoso, op. cit., p. 179 e ss.

107. R. Ortiz, op. cit., p. 56.

108. Cf. Nelson Werneck Sodré . *A História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 453 e ss.

109. Samuel Wainer, *Minha Razão de Viver; Memórias de um Repórter*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1988, p. 232.

110. Cf. João Luiz Lafetá . "Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)" in Carlos Zilio e alii. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 99.

111. Vale lembrar que, na Bahia, coube ao Suplemento de Artes e Letras do *Diário de Notícias*, um jornal dos Diários Associados, essa função de fomentador de idéias.

112. "Lembro-me de ter lido, relido e fichado o *Suplemento Dominical* dessa época com o mesmo entusiasmo com que participa, mais tarde, do ritual das passeatas". Cf. H. B. Hollanda, op. cit., p. 42. Essa não era, contudo, a opinião de Décio Pignatari que, visitando a Bahia em 1958, declarou: "Infelizmente o 'concretismo' criou muitos monstros que acabaram por fazer tudo menos poesia concreta. É o caso dos poetas que estão publicando monstruosidades no Suplemento do 'Jornal do Brasil' [o qual] diluiu a mensagem concretista e isso prejudicou a informação e divulgação correta de que é a Poesia Concreta. Concretismo não é aquilo que eles estão fazendo". Cf. "Na Bahia o Poeta Décio Pignatari: 'O Concretismo é uma Preocupação Nacional'", *Estado da Bahia*, 23/12/58, p. 2.

113. Glauber Rocha ao traçar a "Heuztorya de [sua] geração de intelectuais" no livro *Revolução do Cinema Novo* afirma que, em 1959, enquanto "JK concluía Brasília" ele "lia a *Revista Senhor* e o *SDJB*: a bossa nova (...)". Cf. G. Rocha, op. cit., p. 316.

114. Décio de Almeida Prado. "Teatro: 1930 - 1980 (Ensaio de Interpretação)" in Boris Fausto (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira Tomo III* — O Brasil Republicano, 4º vol., Economia e Cultura (1930 - 1964), São Paulo, Difel, 1984, pp. 542 - 543.

115. Sobre a criação do TBC, cf. D. A. Prado, op. cit., pp. 544 - 546.

116. Cf. M. R. Galvão, *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, op. cit., p. 54.

117. Cf. D. A. Prado, op. cit., p. 554.

118. Fernando Peixoto. *O Que é Teatro*, col. Primeiros Passos, 4ª ed., Salvador, Brasiliense, p. 120.

119. Cf. Gianfrancesco Guarnieri. Entrevista a Fernando Peixoto, in F. Peixoto. *Teatro em Movimento*, São Paulo, Hucitec, 1985, p. 47.

120. G. Guarnieri, op. cit., p. 47.

121. G. Guarnieri, op. cit., p. 50.

122. Dênis de Moraes. *Vaninha: Cúmplice da Paixão*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1991, p. 55.

123. Cf. D. Moraes, op. cit., p. 60.

124. D. Moraes, op. cit., p. 60.

125. G. Guarnieri, op. cit., p. 50.

126. Sobre esses novos autores, cf. D. A. Prado, op. cit., pp. 554 - 569.

127. Fernando Peixoto. *Teatro Oficina (1958 - 1982); Trajetória de uma Rebeldia Cultural*, coleção Tudo é História, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 14.

128. Sobre a fase amadora do Oficina, cf. Armando Sérgio da Silva. *Oficina: do Teatro ao Te - Ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 97 - 105.

129. Fernando Peixoto. *Teatro Oficina ...*, op. cit., pp. 19 - 22.

130. *Apud* A. S. Silva, op. cit., p. 20.

131. Cf. A. S. Silva, op. cit., p. 104 e F. Peixoto. *Teatro Oficina ...*, op. cit., pp. 21 - 22.

132. Sobre essa fase do Oficina, cf. A. S. Silva, op. cit., pp. 107 - 116

133. A. S. Silva, op. cit., p. 112.

134. F. Peixoto. *Teatro Oficina ...*, op. cit., pp. 32.

135. Cf. F. Peixoto. *Teatro Oficina ...*, op. cit., pp. 44 - 50.

136. Sobre as muitas raízes da Bossa Nova, cf. Augusto de Campo (org.). *Balanço da Bossa; Antologia Crítica da Moderna Música Popular Brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 1968. Para uma ampla visão sobre a Bossa Nova, cf. Ruy Castro. *Chega de Saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

137. Sobre o "elenco dos principais nomes que se alinham no movimento de renovação musical BN (até 1960)", cf. Brasil Rocha Brito. "Bossa Nova" in A. Campos. *Balanço da Bossa*, op. cit., p. 36.

138. Cf. Julio Medaglia. "*Balanço da Bossa*", op. cit., pp. 58 - 61.

139. *Apud* Cláudio Tavares. "Mais João Gilberto", *Diário de Notícias*, 19/03/59, p. 5.

140. Cf. C. Tavares. "João Gilberto na Bahia", *Diário de Notícias*, 03/09/59, p. .3

141. Ivan Lessa. "O Tom do João Gilberto e o João Gilberto do Tom", *Revista Senhor*, Rio de Janeiro, julho 1959, nº 5, p. 15.

142. C. Tavares, op. cit., p. 5.

143. I. Lessa, op. cit., p. 15.

144. Cf. B. R. Brito, op. cit., pp. 34 - 35 e Sérgio Cabral. *Tom Jobim*, São Paulo, CBPO, 1987, p. 106.

145. Sobre as afinidades da Bossa Nova com a poesia concreta cf. A. Campos, op. cit., pp. 34 - 35. Sobre a idéia do contato direto entre suas músicas e o ouvinte, cf. J. Medaglia, op. cit., p. 70.

146. Cf. J. Medaglia, op. cit., p. 62 e S. Cabral, op. cit., pp. 106 - 107.

147. Cf. S. Cabral, op. cit., p. 107.

148. Essa alusão a JK como "Presidente bossa nova" apareceu numa sátira de Juca Chaves, "cuja música não tinha nada com a bossa nova". Cf. S. Cabral, op. cit., p. 108.

149. Segundo Thomas Skidmore esse era "um grupo da ala esquerda (...) próximo à posição mais liberal do Governador Magalhães Pinto, de Minas Gerais (eleito em 1960)". Cf. T. Skidmore, op. cit., p. 280.

150. Cf. "Brilhando no 'Bossa Nova' do Vitória o atacante Reginaldo", *Estado da Bahia*, 02/07/60.

151. "Bossa Nova!", *Diário de Notícias*, Coluna Krista, 30/01/60, p. 3.

152. "Conversa com Caetano Veloso" in A. Campos. *Balanço da Bossa*, op. cit., pp. 189 - 190.

153. *Apud* Sidney Rezende (org.). *Ideário de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1986, p. 75.

154. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 436.

155. Ver Cap. III deste trabalho : "Faz-se Também Cinema na Província da Bahia".

156. Flávio Moreira da Costa. "Introdução ao (Novo) Cinema Brasileiro "in _____ . (org.). *Cinema Moderno Cinema Novo*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966, p. 204.

157. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 290.

158. Para uma análise histórica de *Rebelião em Vila Rica*, cf. J-C. Bernardet e A-F. Ramos. *Cinema e História do Brasil*, São Paulo, Contexto, 1988, pp. 22 - 25.

159. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 88.

160. Sobre W. H. Khoury, cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., pp. 92 - 95; J-C. Bernardet. *Brasil em Tempo de Cinema*, op. cit., pp. 100 - 107; e L. F. A. Miranda, op. cit., pp. 177 - 180.

161. Cf. G. Rocha. "De Alex Viany : Primeira História do Cinema Nacional", *Estado da Bahia*, 29/01/59, p. 3.

162. J-C. Bernardet. *Brasil em Tempo de Cinema*, op. cit., p. 92.

163. Sobre esse projeto não realizado de Nelson Pereira dos Santos, cf. H. Salem, op. cit., p. 146.

164. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 86.

165. Sobre *Rio, Zona Norte*, cf. H. Salem, op. cit., pp. 129 - 141.

166. P. E. S. Gomes. *Crítica de Cinema Suplemento Literário*, vol. 1, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 350.

167. *Apud* H. Salem, op. cit., p. 136.

168. Sobre o grupo cinemanovista no Rio de Janeiro, cf. G. Rocha. "Cinema Novo-2", *Revista Ângulos*, nº 17, Salvador, nov-dez/1961, pp. 123 - 125. Esse artigo encontra-se também em G. Rocha *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 15 - 17.

169. F. M. Costa, op. cit., p. 204.

170. Cf. L. F. A. Miranda, op. cit., pp. 29 - 30.

171. Cf. L. F. A. Miranda, op. cit., pp. 307 - 310.

172. Afirmação de Glauber Rocha em conversa com Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Cf. "Cinema Novo : Origens, Ambições e Perspectivas". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, março, 1965, pp. 186 - 187.

173. Cf. G. Rocha. "Cinema Novo-2", op. cit., p. 125.

CAPÍTULO II

OS *ANOS DOURADOS* NA BAHIA

"Juscelino permitia a Utopia estética baiana"
(Glauber Rocha)

1. A PROVÍNCIA QUER SER METRÓPOLE

Salvador, 1955. A Cidade de Uma Rua Só

A rua Chile era o coração[1] da Bahia. Daquela Bahia que, por lei e tradição, se escrevia com h, enquanto seus derivados — baiano, baiana, baianidade — oficialmente o tinham perdido[2]. Ainda assim usava-se a grafia "bahiano", a exemplo de alguns jornais. Sinal de elegância, de conservadorismo, de tradição ? Ou, apenas, mais uma divisão naquela cidade já originalmente dividida em duas — a alta e a baixa? O fato é que, em meados da década de 1950, Salvador ainda era uma cidade pacata, de "ares coados e finos"[3], orientada pelo antigo centro — de onde partiam "todas as linhas de ônibus e bondes"[4] — da outrora metrópole colonial. Uma cidade dupla, de uma rua só.

> Salvador é uma cidade de uma rua só e enquanto não sair desta condição não terá melhorado. Há muito que essa questão é debatida com a participação de técnicos em assuntos de tráfego e engenharia urbanista[5].

Salvador, 1961. Novos Caminhos pelos Vales

O então Prefeito Heitor Dias, colocando em prática o *slogan* "12 obras em 12 anos", adotado para o funcionamento da Superitendência de Urbanismo da Capital, criada no início de sua gestão — "a SURCAP vai ser a minha Brasília", dizia ele à época[6] — inaugurava a 19 de julho a primeira dessas obras : a "moderna avenida" que ligava o Largo Dois Leões (Baixa de Quintas) ao Retiro. A "nova artéria", batizada Avenida Heitor Dias, tinha 3.400 metros de extensão e duas pistas de sete metros e meio cada uma. Com capacidade para escoamento de seis mil veículos por dia, foi dotada de moderno serviço de iluminação e de "duas praças giratórias" em suas extremidades, para evitar "conflito de veículos"[7].

> A Cidade do Salvador passa por uma transformação grande no que diz respeito aos melhoramentos urbanos. Parece que os últimos prefeitos têm olhado com mais carinho para a cidade. Avenida de fundo dos vales, túnel em construção, ruas melhoradas, tudo dá a impressão de renovação[8].

Esse processo de transformação fora iniciado ainda na década de 1940, com a contratação do urbanista Mário Leal Ferreira para dirigir os trabalhos do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS)[9]. Contudo, é somente no período 1960/1970 que vai haver a efetiva mudança na estrutura urbana da cidade a partir das concepções do EPUCS, que buscavam nas grandes avenidas de vale a solução para os problemas de espaço urbano e circulação interna[10] da futura metrópole.

Apesar dessa transformação ter ocorrido ao longo de aproximadamente trinta anos, o pequeno intervalo de tempo aqui destacado, entre 1955 e 1961 (os Anos JK), tem grande significado nesse processo que definiu os novos e múltiplos caminhos da velha São Salvador.

> A cidade de uma rua só, na cumeada do espigão, desceu a ladeira e conquistou os vales. Os velhos fundos passavam a se constituir novas frentes, gerando múltiplas perspectivas. A tese do grande eixo-viário, sempre que possível monumental, virou realidade concreta; saiu da prancheta e virou rua[11].

Essa "tese" do monumental eixo-viário, ou seja, o "mito" Brasília que se transforma em 'realidade concreta' na antiga capital do país, a velha cidade de mais de 400 anos, é um exemplo significativo da chegada à Bahia dos ecos do discurso modernizador do Governo Kubitschek. Ela também queria participar ativamente do esforço então empreendido na "redescoberta" do Brasil. Os grandes temas nacionais eram discutidos pelos baianos com entusiasmo: o desenvolvimentismo, a questão do Nordeste, a nova capital, a chegada da televisão, os novos movimentos artísticos. Enfim, a Bahia também aspirava à modernização que levaria ao desenvolvimento, o qual, por sua vez, traria a "redenção". E, também aqui, a principal via de acesso a esse desenvolvimento seria a industrialização.

O petróleo abre as portas da industrialização na Bahia. Em meados dos anos 1950, a PETROBRÁS, já explorando petróleo na bacia do Recôncavo baiano, instala a refinaria Landulfo Alves em Mataripe, realizando com isso "o mais profundo trabalho de 'subversão' jamais ocorrido na (...) história"[12] desse município. Nesse período, como só havia evidências da existência de petróleo na Bahia, a produção de seus campos petrolíferos seria vital para a implementação do plano de desenvolvimento econômico do país. Segundo Juscelino Kubitschek, a solução de inúmeros problemas nacionais dependia então dos resultados das atividades no domínio do petróleo[13]. Diante disso, o aumento da produção era visto como prioritário pelo governo. O próprio presidente parecia empenhar-se intensamente nos assuntos que diziam respeito ao petróleo na Bahia. Ele se fazia presente em todas as inaugurações de obras da PETROBRÁS que objetivassem esse aumento de produção.

Em maio de 1956, Juscelino vem à Bahia para visitar os campos de petróleo e a refinaria de Mataripe e, principalmente, para inaugurar um oleoduto que ligaria a estação de armazenamento aos campos de perfuração[14]. Nessa época, a produção anual de petróleo no Brasil girava em torno de dois milhões de barris e, segundo os planos do governo, deveria chegar a quatro milhões ao final de 1956, para atingir dez milhões em 1957[15]. Novas realizações da PETROBRÁS trazem, mais uma vez, o Presidente à Bahia. Em janeiro de 1957, vem inaugurar o edifício-sede da Empresa em Salvador, e um terminal marítimo.

> O terminal marítimo da ilha de Madre de Deus, construído em 1956 e a cuja inauguração hoje presidi, veio resolver o problema do escoamento do petróleo no Recôncavo. (...) O petróleo do Recôncavo Bahiano é, pois, uma realidade confortadora para a Nação. (...) A Bahia detém, assim, a glória de ser duas vezes o berço da Pátria, o berço que lhe mostrou os caminhos da civilização e o berço de um novo ciclo econômico, sob os influxos poderosos do petróleo[16].

Ao final de 1959, quando a produção já era da ordem de dezenove milhões de barris[17], a PETROBRÁS anuncia três novas perfurações no Recôncavo baiano : Caçarongongo, Subaúma e Alagoinhas[18]. Essa prioridade dada pelo Governo Kubitschek à produção do petróleo baiano vai marcar profundamente o estado. Entre 1955 e 1959, os investimentos realizados pela PETROBRÁS não encontram paralelo na história econômica da Bahia[19]. A partir dela surgiram, principalmente em Salvador e na chamada zona do petróleo, grupos sociais até então inexistentes[20]: operários, "gota d'água no imenso oceano do desemprego", e funcionários não operários, grupo "heterogêneo do ponto de vista de suas ocupações e dos seus níveis de salário"[21]. O fascínio exercido pelo "ouro negro" foi tão intenso que trabalhar na empresa à época tornou-se "aspiração máxima" dos baianos[22].

A instalação da PETROBRÁS foi, então, um marco para a história da Bahia. Além de decisiva na sua transformação econômica, segundo o historiador Cid Teixeira, "mudou completamente o modo de ser baiano": provocou uma espécie de rompimento com o "isolamento comportamental que vinha de tempos bem anteriores à Proclamação da República", viabilizando a sonhada estrada que levaria os baianos diariamente ao Rio de Janeiro, até então um "remoto local" inacessível senão àqueles "parentes estróinas" e aos "aventureiros".

> A partir daí estava maduro o terreno para a implantação de estruturas mais organizadas de desenvolvimento e de industrialização. O Centro Industrial de Aratu e o Pólo Petroquímico, conquanto geratrizes de mil resultados, são, do ponto de vista histórico, muito mais efeitos que causas[23].

Seguindo as pegadas da PETROBRÁS, outra iniciativa governamental, desta vez no âmbito estadual, tornou-se referência para o processo de industrialização na Bahia: a Comissão de Planejamento Econômico (CPE)[24]. Implantada no início do Governo Antônio Balbino (1955 - 1959)[25], surgiu da necessidade de buscar saídas, via planejamento, para a histórica estagnação do sistema econômico baiano. Com ela, tem início o esforço de "modernização das estruturas administrativas do Governo do Estado", assim como da criação de "uma ideologia de planejamento"[26] que, acreditava-se, colocaria a Bahia próxima das regiões mais desenvolvidas do país. A proposta da Comissão era constituir-se em grupo multidisciplinar para abordar o planejamento de modo integrado. Ou seja, o planejamento econômico do estado estaria vinculado aos problemas urbanos, de habitação, de saúde e de educação.

> Para o desenvolvimento industrial era indispensável a organização da economia agrícola (...) e um sistema de estímulos que incluía a implantação de uma área industrial (...). Mas era preciso também preservar o grande patrimônio histórico, paisagístico e cultural da Bahia dos efeitos de um crescimento urbano e industrial desordenado[27].

Um resultado importante dos primeiros estudos da CPE aparece em março de 1957 com a criação do Fundo de Desenvolvimento Agroindustrial. O FUNDAGRO, uma instituição de promoção e participação, tinha como objetivo a implantação de empresas que deveriam organizar a economia agrícola e o abastecimento do estado[28]. Começavam, então, a surgir os primeiros resultados da ação de planejamento. A Bahia, acompanhando o movimento desenvolvimentista nacional, "fartou-se de ser uma província subdesenvolvida"[29] e foi buscar na industrialização a superação daquela situação de estagnação em que se encontrava.

Interiorizando o projeto desenvolvimentista de JK, a industrialização — caracterizada pelo domínio da técnica — seria também o caminho a ser seguido para se corrigir o desequilíbrio econômico existente dentro do próprio país[30]. Desse modo, fazia-se urgente o investimento no progresso técnico nordestino, o instrumento capaz de promover a superação da condição inóspita da maior parte da região. O avanço da técnica estava permitindo "enfrentar com otimismo o subdesenvolvimento das regiões Norte, Nordeste e Meio-Norte"[31]. Através da técnica, tinha-se vencido o impaludismo. Abriam-se estradas e construíam-se barragens em apenas meses. Até as deficiências do solo estavam sendo solucionadas pela agronomia. Enfim, trabalhava-se pela "modificação da conjuntura". Ou seja, buscava-se com o progresso técnico emendar a geografia. E "a Bahia, com sua vitoriosa Comissão de Planejamento Econômico"[32], era uma grande demonstração desse empenho.

Um exemplo significativo desse esforço de inserção da Bahia na mentalidade do desenvolvimento que dominava o país é a visita de industriais paulistas ao estado em janeiro de 1957. Recebidos na CPE, vieram discutir com empresários baianos e autoridades governamentais a possibilidade de aplicação de capitais em instalação de indústrias na Bahia, naquele momento em que o governo se preparava para criar novas condições para estimular o desenvolvimento estadual[33]. Após ouvirem diversos relatos sobre o desempenho da economia baiana — "nos últimos dois anos, para não irmos mais além, foi o Estado da Bahia, o maior fornecedor de saldos do país"[34] — , os industriais paulistas relataram sua "surpresa comovedora" ao descobrirem nessa viagem ao Nordeste um novo Brasil, "de São Paulo para cima". Um país que se havia tornado "fabuloso" e já não era mais "aquele coitadinho de tempos atrás"[35]. Destacando o "profundo anseio de desenvolvimento" observado por eles entre os baianos, elegeram a Bahia, dentre os estados nordestinos visitados, como aquele que apresentava as condições mais propícias para "receber investimentos", principalmente graças ao seu grande potencial energético (energia elétrica, petróleo, gás natural, etc)[36]. Parece que se vislumbrava um novo tempo para a Bahia. Um tempo voltado para o futuro, como o prova o esforço despendido na atividade de planejamento, naquela terra onde predominava a desesperança, o lugar do "já teve"[37].

Partia-se quase do zero nessa batalha pela industrialização baiana. Tudo estava por fazer. Utilizava-se então o elogio aos recursos naturais existentes no estado como uma espécie de legitimação para os recursos materiais que deveriam ser investidos na criação da infra-estrutura necessária à implantação da indústria.

> Do ponto de vista de recursos naturais, pode-se considerar o nosso Estado como privilegiado (...). Dispomos de uma costa de 932 quilômetros, a maior do Brasil,

o que nos favorece enormemente, em relação às comunicações marítimas e ao surgimento de uma grande indústria pesqueira. Pode-se enumerar, ainda, as jazidas minerais (a Bahia já é considerada, atualmente, o 'distrito nacional dos não-ferrosos'), os lençóis petrolíferos, as reservas florestais, fontes quase inesgotáveis de energia (basta falar em Paulo Afonso), etc[38].

Preparava-se assim o terreno para a chegada das tão ansiadas indústrias. Os jornais divulgavam então os projetos da CPE para a industrialização da Bahia, enfatizando a importância de se produzir no próprio estado os bens que eram adquiridos no Sul do país e no estrangeiro. Era a versão baiana da substituição das importações, defendida pelo Programa de Metas do Presidente Juscelino Kubitschek.

Os projetos da CPE para a industrialização baiana previam a construção de um bairro e de uma cidade industrial. Os estudos incluíam a instalação de estaleiros navais, de uma indústria automobilística e da esperada indústria petroquímica[39]. Itapagipe, então um subúrbio de Salvador, foi o local escolhido para o bairro industrial. Era uma área ampla dentro da Bahia de Todos os Santos, "provida de cais, estradas de ferro e de rodagem, energia elétrica, petróleo e gás natural". Nesta "gleba privilegiada" seriam instaladas as indústrias leves — cervejas, refrigerantes, óleos, tecidos de algodão, fiação e tecelagem de sisal, lataria, etc. A cidade industrial seria edificada na enseada de Aratu, também dentro da baía de Todos os Santos. Era um lugar estratégico: além de próximo a Salvador, poderia "abrigar vapores de grande calado" e onde rodovias e ferrovias chegariam com facilidade, bem como as fontes de energia. A proximidade com as "fertilíssimas terras do Recôncavo" garantiria "copiosa produção agrícola local" e ainda o fornecimento de matérias-primas indispensáveis à produção industrial. Em Aratu, seriam instaladas as indústrias pesadas. Cogitava-se até a implantação de uma usina siderúrgica, justificada pela existência de minérios de ferro e manganês, muito calcário, carvão de madeira, linhita e xisto betuminoso.

O projeto dos "estaleiros navais modernos" seria implementado com a participação de um grupo francês — "a Companhia seria brasileira e teria capitais brasileiros e franceses" — para construir inicialmente navios cargueiros e, depois, navios maiores. Também a indústria automobilística teria financiamento estrangeiro: uma empresa italiana (tratava-se da fabricação de ônibus Macchi) viria instalar-se na Bahia.

Finalmente, a indústria petroquímica, "mais uma etapa a ser cumprida pela região de produção da PETROBRÁS em nosso Estado"[40], seria responsável pela industrialização dos subprodutos do petróleo brasileiro. Pensavam-se em fábricas para a produção de sulfato de amônia e plásticos. Essas empresas também seriam de economia mista.

Esses três projetos, todos com a previsão de participação de capital estrangeiro, colocavam em pauta outro conceito básico, já mencionado aqui anteriormente[41], da ideologia do desenvolvimento de Juscelino Kubitschek: a "associação". Essa abertura aos investimentos estrangeiros está vinculada à crença juscelinista de que a associação com o capital internacional, imprescindível à construção do parque industrial nacional, era condição necessária ao desenvolvimento brasileiro. Assim, também os empresários baianos deveriam

juntar-se, não só aos do Sul do país, mas, igualmente, aos dos países desenvolvidos para receberem o capital e a tecnologia, fundamentais para o processo de industrialização.

Da acumulação de todos esses estudos efetuados ao longo do período 1955 - 1959, a Comissão de Planejamento Econômico prepara o Plano de Desenvolvimento, "o primeiro plano desenvolvimentista que se elaborou no Estado"[42]. Apesar de nunca ter sido concretizado integralmente[43], o PLANDEB-59 funcionou como um "catálogo de idéias", com grande impacto para a vida econômica da Bahia. "Dificilmente — conforme depoimento de Rômulo Almeida — se encontra qualquer coisa importante realizada na Bahia que não esteja ali enfocada ou, pelo menos, pré-equacionada"[44].

Assim, são conseqüências de suas idéias diversas iniciativas governamentais que dariam suporte ao processo de industrialização baiano, como a criação do Banco de Fomento do Estado, da Companhia de Eletricidade da Bahia (COELBA) e da Companhia Telefônica da Bahia (TEBASA)[45], inauguradas já no Governo Juracy Magalhães (1959 - 1963). Porém, a grande contribuição da CPE, segundo o próprio Rômulo Almeida, seu primeiro presidente e grande incentivador no período 1955/1961, foi a implantação do sistema estadual de planejamento e, principalmente, a constituição de uma equipe de governo, até então inexistente na Bahia. "Finalmente, afirmou ele, muitas coisas se geraram. Sobretudo, se gerou uma geração. Eu acho que isso foi o mais importante"[46].

A partir de 1959, essa geração vai aprofundar as discussões em torno do desenvolvimento baiano, vinculando-o com mais ênfase à questão maior do desenvolvimento do Nordeste. Era um debate antigo, porém acirrado à época pela "diferença gritante, absurda, até mesmo escandalosa"[47], cada vez mais exacerbada, entre a miséria nordestina e a crescente prosperidade do Centro-Sul do país.

> Precisamos de medidas práticas de salvação do Nordeste. A Nação não suportará este tremendo desequilíbrio entre o sul e o norte. Está se criando um verdadeiro fosso divisionista".

Os planejadores baianos também sabiam que, para além dos seus esforços de desenvolvimento via planejamento econômico estadual, esse desequilíbrio só poderia ser superado pelo empenho de toda a nação. É com esse espírito que a Bahia vai participar da chamada Operação Nordeste. A idéia da OPENO, "a OPA dos pobres"[49], é resultado das "sugestões de planejamento e integração regional"[50] do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN), esquematizadas ainda à época da elaboração do Programa de Metas do Governo Kubitschek. Entretanto, é somente a partir de 1958, ano de grande seca na região e de resultados eleitorais desfavoráveis ao PSD em alguns estados nordestinos[51] — como foi o caso da Bahia que, surpreendentemente, elegera o candidato da UDN, Juracy Magalhães[52] — que a Operação Nordeste foi agilizada. Cria-se então, por decreto presidencial, o Conselho de Desenvolvimento do Nordeste (CODENO)[53], origem da futura SUDENE. Em fevereiro de 1959, o governador Antônio Balbino, ao retornar da capital federal onde participara da Conferência realizada para o lançamento da OPENO, declarava:

> A nossa luta principal é conseguir os recursos que advirão das reclamações da Operação Nordeste. Com eles, faremos uma revolução econômica (...) E sem eles sobrevirá, fatalmente, uma revolução social na região[54].

Mais uma vez, enfatizava-se a paradoxal idéia do empobrecimento da Bahia. Como era possível tanta pobreza naquele estado produtor dos recursos que poderiam, inclusive, viabilizar a recuperação da economia nordestina? Sabia-se, entretanto, que não haveria solução para este grave problema enquanto esses "recursos produzidos pela Bahia" não deixassem de ser, sistematicamente, levados aos "cofres federais pelo confisco cambial"[55].

Para viabilizar essa luta proposta por Balbino, "as mais representativas entidades das nossas forças produtivas e econômicas"[56] promoveram na Bahia um Seminário sobre a Operação Nordeste. Realizado em março daquele ano, integrava uma série de encontros em vários estados nordestinos com a participação dos técnicos do CODENO. Todos os segmentos importantes da sociedade baiana foram convidados para discutir acerca das reivindicações fundamentais da Bahia junto à Operação Nordeste. O objetivo era estabelecer as diretrizes para o enquadramento dos projetos baianos dentro do programa da OPENO. De acordo com a atmosfera de enaltecimento da importância da Bahia no cenário nacional, presente entre os baianos à época, aspirava-se nesse seminário à liderança do estado no processo de integração do Nordeste àquele Brasil em pleno desenvolvimento.

> Caberá à Bahia, por certo, o comando executivo dessa luta pela integração do nordeste na vida econômica do país através do trabalho e da capacidade de realização dos baianos (...) a serem empregados na gigantesca e definitiva tarefa de recuperação do nordeste[57].

O ano de 1959 marca ainda a abertura da sucessão presidencial para as próximas eleições de 1960. Os nomes de Jânio Quadros, candidato sem partido, e do Ministro da Guerra, general Henrique Teixeira Lott, pelo PSD, já estavam lançados. Incentivados pela idéia de interiorização do Brasil, valorizada pela construção de Brasília, os nordestinos também pretendiam reivindicar a Presidência da República. Esboçaram-se movimentos em torno de alguns dos novos governadores do Nordeste[58], com destaque para Juracy Magalhães, então governador eleito da Bahia. A possibilidade, ainda que remota, de o governador do estado vir a ser presidente da República transformava-se em mais um motivo de orgulho dos baianos por sua terra. Talvez estivesse encerrando-se aquela fase pessimista do "já teve". O momento era de crença no futuro e acreditou-se até em uma possível liderança política da Bahia, através de Juracy Magalhães.

Assim, em abril de 1959, Juracy Magalhães tomava posse no governo do estado "com os olhos voltados para o Catete" e prometendo fazer a "revolução do desenvolvimento baiano"[59]. Falava, então, como verdadeiro candidato à presidência da República, apoiado, inclusive, pelo presidente Juscelino Kubitschek. Em suas memórias, Juracy Magalhães relembra essa surpreendente aprovação de Juscelino ao seu nome, sobretudo em face da oposição que era obrigado a fazer ao governo federal enquanto presidente da UDN.

> (...) acabei vindo a ser, numa dessas surpresas da vida política, o candidato de Juscelino à sua sucessão na presidência da República. Ele me disse que, no interesse do país, e considerando que o PTB e o PSD já haviam ocupado a mais alta magistratura, lhe parecia conveniente que a UDN tivesse a sua *chance* e que, se eu viesse a ser indicado por meu partido, ele me daria seu apoio[60].

A confusão política traduzida por esse apoio inusitado do presidente a Juracy Magalhães e não ao general Lott, candidato lançado por seu próprio partido, é vista com grande ironia por "um observador sem compromisso", o poeta Carlos Drummond de Andrade, em sua *Crônica da Vida Cotidiana e de Algumas Miragens*[61], de 17 de maio de 1959:

> .....
> O tempo, como tudo, anda inseguro,
> até parece o Lott, que seu futuro
> indaga *en effeuillant la marguerite* :
> "Aceito ou não aceito esse convite
> que o Último de Carvalho me apresenta
> para a pátria salvar, firme, em 60 ?
> Que dizem os partidos ? (Os partidos
> disfarçam, com seus rabos retorcidos.)
>
> .....
> Os pobres dos partidos, assustados,
> quanto mais inquiridos, mais calados,
> e quanto mais calados, mais partidos
> em mil pedaços, mil indecisões
> de outras tantas mimosas ambições.
> JK, pairando alto, em serenata,
> deixa cair, sob o luar de prata,
> uma jura de amor, meiga, solene,
> por sobre a donzelice da UDN.
> A Bahia e o Palácio da Alvorada
> namoram-se da noite na calada.
> Pra casar ou pra que ? Altos mistérios,
> elucidai-os vós, cronistas sérios[62].
> .....

Contudo, Juracy Magalhães não foi escolhido candidato[63]. Kubitschek fora obrigado a apoiar Lott[64] e a assistir à vitória do seu opositor, Jânio Quadros[65]. Mas essa já é uma outra história ... .

Assim, o governador cumpre seu mandato e, como "um político mais experiente e um administrador de primeira linha"[66], conforme seu próprio depoimento, efetiva sua segunda passagem pelo Governo da Bahia. Seguindo a política de conciliação característica de Juscelino[67], Juracy Magalhães realiza um governo marcado, segundo ele, pela liberdade política e pela preocupação com as grandes questões nacionais. Voltado para o desenvolvimento da Bahia, empenha-se na solução de problemas fundamentais como o da energia elétrica (concluiu as hidroelétricas de Funil, Pedra e Barranco e implantou a

COELBA) e do abastecimento de água de Salvador. Cria o Banco do Estado da Bahia (antigo Banco de Fomento do Estado) e, acompanhando a tendência integracionista nacional, preocupa-se também com a questão dos transportes (reformou a frota da Companhia de Navegação Baiana e implantou mais de três mil quilômetros de estradas[68]) e das comunicações (implantou a companhia de telefones TEBASA). No setor educacional, constrói colégios na capital e no interior, como o ginásio estadual Manuel Devoto em Salvador[69]. Essa movimentação em torno da questão do desenvolvimento da Bahia marcou os rumos do crescimento do estado. Sobretudo, influiu nas modificações verificadas a partir de então na sua capital.

Sacudida "de sua longa letargia"[70] pela riqueza do "ouro negro", a velha Cidade da Bahia necessitava reequipar-se para abrigar a nova Salvador que renascia. Frente à urgência desse projeto renovador, que deveria devolver à cidade sua antiga importância de metrópole disputada na época colonial[71], um período de apenas cinco anos assiste à significativa transformação da "cidade de uma rua só" em uma cidade com múltiplas possibilidades de caminhos sendo abertos pelos vales.

Ainda nos primeiros anos da década de 1950, Salvador era uma pacata e tradicional cidade que pouco tinha de "moderno". A rua Chile, "uma das ruas mais feias do Brasil", segundo o professor de Estética José Valladares[72], e alguns prédios de arquitetura moderna — o Hotel da Bahia e o teatro Castro Alves, ainda em construção, ambos no Campo Grande; o edifício Caramuru, na cidade baixa; o hospital da Clínica Tisiológica no Canela; e poucas residências de pessoas com recursos[73] — eram os exemplos da lenta chegada da modernidade àquela cidade que, em 1950, contava com 424.142 habitantes, ocupando o 4° lugar entre as capitais do país[74].

Dominada pela presença do antigo, da arquitetura colonial, e da natureza tropical, com destaque para suas belas praias, Salvador não dispunha da infra-estrutura urbana característica das modernas metrópoles. Com telefones "temperamentais, caprichosos e inconstantes", o meio mais eficiente para a comunicação interpessoal eram ainda os tradicionais "meninos de recados". Por outro lado, "o modo mais seguro para se chamar a assistência, ou os bombeiros, ou a polícia é gritar por socorro", aconselhava o *Bêabá da Bahia* de José Valladares. Como a energia elétrica era também "muito caprichosa" e "gostava de fazer vergonha", a luz faltava com freqüência. Os "carros de praça", sem taxímetros, exploravam moradores e visitantes[75].

Esses exemplos pretendem ilustrar como os esforços empreendidos no sentido de promover o desenvolvimento baiano via planejamento, tanto durante o Governo Antônio Balbino quanto no Governo Juracy Magalhães, alteraram profundamente o perfil da capital do estado a partir de 1955. Do mesmo modo, os dois governos municipais do período, dos prefeitos Hélio Machado (1955 - 1959) e Heitor Dias (1959 - 1963), buscando acompanhar a "mentalidade desenvolvimentista", atuaram com o propósito de dotar a cidade de instrumentos próprios de grandes metrópoles. É nessa perspectiva que vai se considerar aqui a busca de soluções para a velha questão dos transportes, talvez o problema urbano de maior relevância a ser resolvido

à época, como um fato significativo nesse processo de transformação pelo qual passa a cidade do Salvador.

> Os transportes (...) se são uma conseqüência, um resultado do dinamismo urbano, adaptando-se antes mal que bem às estruturas antigas, são, por outro lado, uma causa de transformação não apenas da paisagem como da estrutura, pois estimulam a implantação de novas funções nas ruas a que servem[76].

Salvador, a primeira cidade fundada em terras brasileiras, fora a sede do Governo Colonial durante mais de dois séculos (1549 - 1763). Entretanto, suas condições de sítio urbano, "tão ideais para a cidadela dos governadores-gerais", transformavam-se, nos meados do século XX, em "entrave fundamental ao ritmo de vida da grande metrópole do Recôncavo".

> Os responsáveis pela cidade, nas mais diferentes épocas de sua História urbana, apelavam para soluções engenhosas: ladeiras, planos-inclinados, elevadores. E assim, a velha cidade vem procurando resolver os seus problemas de *sítio urbano, plano de ruas* antiquado e *circulação interna*, dificultosa e complexa[77].

Por isso, durante a segunda metade dos anos 1950, o tráfego era assunto dos mais discutidos na Bahia, como constatado nos jornais da época. Nada mais natural naquela cidade que crescia, aumentando o número de prédios e de automóveis[78]. Sobretudo a partir de 1956, quando o Programa de Metas do Governo JK incentivava a construção civil — surgindo em Salvador "grandes e belos arranha-céus"[79] — e intensificava a compra dos novos carros produzidos pela recém-nascida indústria automobilística nacional.

O centro da cidade era uma faixa de dois quilômetros de largura máxima e cerca de seis quilômetros de extensão ao longo da Baía de Todos os Santos, a parte mais antiga e mais densamente ocupada da capital[80]. Por isso, nas horas de ida ao trabalho e de retorno às casas, via-se completamente paralisado por grandes congestionamentos de tráfego, em decorrência da maior concentração de pessoas e automóveis. Faziam-se urgentes, então, medidas que solucionassem, ou ao menos amenizassem, esses engarrafamentos diários vividos pelos habitantes de Salvador. Assim, decidiu-se por uma solução de impacto: a alteração do tráfego no centro, com o estabelecimento de "mão-única" na Avenida Sete[81].

Esse projeto da mão-única, coisa até então inédita na Bahia, foi implementado em julho de 1958[82], juntamente com outras medidas: a retirada dos bondes da área mais central; a proibição do estacionamento de veículos na Rua Chile; a modificação do itinerário de algumas linhas de ônibus e a sinalização das ruas do Centro[83].

Mais que uma revolução no trânsito, conforme anunciado nos jornais, essas medidas representaram uma "revolução" nos hábitos do pacato habitante de Salvador. Foi preciso que ele se adaptasse ao tráfego mais veloz e, principalmente, tomasse conhecimento dos códigos necessários para mover-se no novo espaço. Assim, os baianos tiveram que aprender a atravessar as ruas nas faixas para os pedestres e nos sinais luminosos; a esperar ou saltar dos ônibus/bondes "nos lugares determinados como no Rio e São Paulo"[84]. Enfim, aprender a conviver com os símbolos próprios das "grandes capitais do mundo".

Acompanhando esse espírito de busca das coisas modernas, em fins de 1958 cogitava-se instalar escadas rolantes para resolver o velho problema da ligação entre a cidade alta e a cidade baixa. Pensava-se, então, na escada rolante como solução ideal para "substituir o plano inclinado e o elevador Lacerda", que não conseguiam mais suprir as necessidades do ritmo, sempre crescente, de tráfego entre as "duas" cidades[85]. O prefeito Hélio Machado deixa pronto esse projeto das escadas rolantes, que foi, porém, rapidamente descartado pelo novo prefeito Heitor Dias, empossado em abril de 1959.

Heitor Dias inicia seu governo prometendo uma "total revolução urbanística" na cidade, a partir dos planos elaborados pelo EPUCS. Para ele, o sistema de avenidas de vales seria "a solução mais ajustada para o problema do tráfego da cidade". É nessa perspectiva que "sua Brasília" — a SURCAP — vai buscar concretizar a promessa de "12 obras em 12 anos"[86]. A primeira obra seria a ligação Avenida Vasco da Gama-Centenário. A seguir viriam as avenidas do Vale do Camorogipe, Barros Reis, Vale de Nazaré; Vale do Bonocô; Vale da Soledade; ligação Politeama-Barris, até a Fonte Nova; Túnel Américo Simas; alargamento da Lapinha; Avenida Contorno; jardinagem da encosta da Montanha[87].

Dentre essas obras, o Túnel Américo Simas, em construção já em 1956[88], e a Avenida Contorno seriam fundamentais, e urgentíssimas, para a resolução dos problemas de congestionamentos no centro da cidade. Com o túnel seria possível instalar-se linhas de ônibus diretamente da cidade baixa para os diversos bairros da zona alta — Rio Vermelho, Amaralina, Barra, Brotas, Liberdade e muitos outros[89] — , sem a utilização, portanto, dos serviços dos elevadores e Plano Inclinado. Quanto à Avenida Contorno, por sua extensão e função, tornava-se uma obra tão importante que o próprio governador Juracy Magalhães autorizou sua construção "em ritmo acelerado". Ela partiria da cidade baixa, à altura da Praça Cairu e contornaria — daí o seu nome — toda a encosta até o Porto da Barra, onde encontraria a Avenida Sete. Além disso, ao longo desse percurso, várias linhas fariam ligação com essa artéria central[90].

A construção da Contorno representaria ainda, na Bahia, "a sempre crescente tendência revolucionária da arquitetura brasileira", devido às suas linhas arrojadas e ao seu serviço de iluminação até então inédito no país. Idealizada pelo plano urbanístico de Mário Leal Ferreira, a Avenida Contorno deveria, efetivamente, desafogar o tráfego do centro de Salvador, pois seria responsável pelo escoamento dos veículos para os bairros da Barra, Barra Avenida, Rio Vermelho, Pituba e Itapoã, diminuindo significativamente "a afluência aos ascensores" nas horas de maior fluxo[91].

Essas duas obras tornam-se, portanto, símbolo das "novas artérias de escoamento" que, com seus canteiros centrais e suas rotatórias, túneis e viadutos, mudariam profundamente a paisagem da velha Cidade da Bahia. A partir de então, a Província poderia se transformar na tão sonhada Metrópole.

2. A *SMART SOCIETY* NA *KRISTA* DA ONDA

No guia turístico *Cidade do Salvador: Caminho do Encantamento*, publicado em 1958, Darwin Brandão e Motta e Silva contam um episódio curioso: um escritor francês, Michel Simon, estando certa noite no Belvedere da Sé, chorou, ao se recordar de Paris. — É Paris! disse ele. Mais significativo, entretanto, é a observação seguinte dos dois baianos, autores do livro:

> E, na realidade, o Belvedere da Sé tinha muita semelhança com as gravuras de Paris: mesinhas espalhadas na calçada, outras no plano superior, as árvores enfeitadas de lâmpadazinhas e, como abrigo, barracas de lona colorida e mulheres procurando amantes[92].

O Belvedere da Sé, a paisagem parisiense em Salvador, para alguns, ou "certa monstruosidade arquitetônica"[93], para outros, ocupava o lugar do parque que havia ao lado da antiga Igreja da Sé. Aquela igreja "enorme, de pedras colossais, negra, pesada, magnífica"[94] que fora derrubada em 1933 para dar lugar aos bondes da Circular[95]. Uma perda irreparável que, segundo Fernando da Rocha Peres, colocou em jogo "não só a tradição religiosa (...) mas também os valores históricos e culturais, a tradição histórico-religiosa do Brasil"[96]. Em meados da década de 1950, o Belvedere da Sé além de abrigar aquele bar ao ar livre, que fora o "ponto preferido dos noctívagos"[97] da pacata Salvador, recebia também a Diretoria Municipal de Turismo que, debruçada sobre a bela vista da baía de Todos os Santos, dava "informações sobre passeios, festas e caixinhas de segredo sobre a vida da cidade"[98] .

Vê-se, então, como um mesmo local pode simbolizar os vários "tempos" de uma cidade. E o tempo tratado aqui, os *anos dourados* da Bahia, foi um período em que a *smart society* esteve na *Krista* da onda. Ou seja, um determinado segmento da população, uma classe média alta próxima à elite econômica baiana, composta por profissionais liberais, políticos, intelectuais, professores e estudantes universitários[99], destacou-se por suas preocupações em inteirar-se do mundo e, principalmente, integrar-se ao mundo civilizado. Eram esses os freqüentadores de duas colunas sociais — *Smart Society*, do vespertino *Estado da Bahia* e *Krista*, do matutino *Diário de Notícias*, ambos os jornais pertecentes aos Diários Associados de Assis Chateaubriand — e principais responsáveis pelas discussões que iriam orientar e refletir as transformações que ora ocorriam em Salvador.

O colunismo social ocupava espaço destacado nesses dois jornais "Associados", especialmente no *Estado da Bahia*. A *Smart Society* começou a ser publicada em março de 1959, assinada por Renot (Reinaldo Marques) que, iniciando-se na crônica social, passou depois pelo rádio, pela televisão, tornou-se marchand e, mais tarde, tapeceiro de renome[100]. Essa nova coluna surgia em subistituição à *High Society*, assinada por Pierre (Pedro Muniz), que deixava *o Estado da Bahia* para escrever sobre "sociedade" no *Diário Carioca*[101]. Ao lado de um convite de Pedro Muller (que fazia "uma das seções sociais mais famosas do Rio") a Helena Ignês para ser sua "correspondente oficial" na Bahia, e da referência do colunista carioca

Ibraim Sued ao próprio Pierre[102], essa ida de Pedro Muniz para trabalhar na grande imprensa do Rio de Janeiro, seria uma demonstração da importância do colunismo social baiano, inclusive, em nível nacional. Quanto à *Krista*, escrita por Helena Ignês, Paulo Gil Soares e Glauber Rocha, entre 1958 e 1960, "revisava e gozava diariamente o café society baiano e mundial ..."[103].

> A gente pixava quase todo mundo, mas tinha um grupinho que levava a coroa: os intelectuais da periferia, do centro e do poder ... profissionais liberais ascendentes ... a juventude estética e política ... Juracy ... com pixe em funcionários ... Edgar Santos ... Martim ... Clube de Cinema ... imprensa fraterna ... Regi e Zezé. Como Glaubelena[104].

Helena Ignês, provavelmente a principal responsável pela montagem diária de *Krista*, era estudante de Direito e de Teatro. Foi a primeira candidata dos universitários baianos nos concursos de misses[105], que então gozavam de grande prestígio na sociedade brasileira[106], ficando em segundo lugar no Miss Bahia 1958[107]. A "bonita senhorinha Helena Ignês Pinto de Melo e Silva"[108], aos dezenove anos de idade, conforme descrição do *Estado da Bahia*, era morena clara, tinha cabelos ruivos e olhos pretos. "Era nossa Brigitte. Nossa Merylin"[109], segundo Glauber Rocha, com quem se casou a 30 de junho de 1959[110], em concorrida cerimônia descrita com detalhes por Renot na sua *Smart Society*[111].

No ano de 1960, a 27 de fevereiro, *Krista* despede-se de seu público e, no "balanço sem compromisso" de seus dois anos de existência, monta um quadro expressivo da "elegante sociedade" daqueles tempos. Em primeiro lugar, ao agradecer a liberdade de expressão garantida pela casa associada, na figura do seu diretor Odorico Tavares, reconhece uma abertura na imprensa baiana à época[112]. Na área governamental, quando elogia o "impulso sem precedentes" que Heitor Dias e Juracy Magalhães vinham proporcionando à Bahia, "principalmente nos setores culturais", demonstra o entusiasmo da coluna pelo crescimento do movimento cultural baiano. Constata-se esse mesmo entusiasmo em relação ao desenvolvimento do turismo baiano quando o destaca como "a grande promoção interestadual e internacional da Prefeitura", sob a direção de Vasconcelos Maia.

Entre breves citações de alguns nomes de mulheres, "exemplos de beleza, inteligência e elegância", e de homens considerados os "realmente mais bem vestidos", *Krista* apresentava uma longa lista de intelectuais que se destacavam à época por motivos diversos. Assim, ela relaciona os seus "melhores" e "mais":

> a melhor dialética (Clarival do Prado Valladares); o mais produtivo (Nelson de Araújo); o mais irreverente (Paulo Gil); o mais erudito (Jair Gramacho); o mais estudioso (A. L. Machado Neto); o mais "citador" (João Eurico Matta); o mais barroco (Godofredo Filho); o mais ocupado (Pinto de Aguiar); o mais espiritual (Carvalho Filho); o mais puro (José Pedreira); o mais elegante (João Gil Gomes); o mais responsável (Nemésio Salles); o mais promovido (Vasconcelos Maia); o mais agressivo (Wilson Rocha); o mais versátil (Vivaldo da Costa Lima); o mais romântico (Anísio Melhor); o mais poeta (Florisvaldo Matos); o mais contista (Sadala Marom); o mais requintado (Pedro Moacyr Maia); o mais político (Ariovaldo Mattos); o mais acadêmico (João Carlos Teixeira Gomes); o mais traduzível (João Ubaldo Ribeiro); o mais society (David Salles); o mais promissor

(Carlos Eduardo da Rocha); o mais respeitável (Walter da Silveira); o mais federal (Ruy Santos); o mais satírico (Wilson Lins); o mais crítico (Luiz Monteiro da Costa); o melhor coração (Luiz Henrique Dias Tavares); o mais retórico (Péricles Diniz Gonçalves); o mais "fair-play" (Milton Santos); o mais "bang-bang" (Adroaldo Ribeiro Costa); o mais regional (José Calasans) e entre os plásticos: o mais organizado (Genaro de Carvalho); o mais promovido (Calasans Neto); o mais falante (da vida alheia) (Sante Scaldaferri); o mais promissor (José Maria); o mais ponderado (Henrique Oswald); a mais simpática (Miriam Chiaverini); as mais inseparáveis (Sônia, Lena e Gaby); a mais bonita (Maria Célia); o mais escondido (Jenner Augusto); o mais saudoso (Pancetti) e o mais surrealista (Carlos Bastos).

No desenrolar dessa história, muitos desses nomes terão estreita relação com os acontecimentos que marcaram a vida da cidade. Além de nomear diversos personagens que compõem a história da cidade do Salvador do final dos anos 1950, a colunista mostrava também que os intelectuais eram, então, figuras de destaque. E valores como erudição, academia, produção, dialética, crítica, elegância, requinte, irreverência, respeitabilidade, entre outros, faziam parte das preocupações da época. Esse balanço de *Krista* dá ainda pistas para o roteiro dos lugares mais freqüentados por esse grupo, e para vislumbrar alguns dos hábitos e das atividades que se encontravam na crista da onda em Salvador.

A coisa mais feia da cidade é a Deusa Flora, na Praça Municipal; (...) os lugares mais dramáticos (Anjo Azul e Biblioteca Pública); o ponto onde se fala da vida alheia é a porta da Livraria Civilização Brasileira; o lugar mais bonito é o Themis-Bar; o lugar mais ambicionado é a Academia Baiana de Letras; a praia mais suja é a Barra e a mais limpa e agradável é a Pituba; o melhor restaurante é Ondina e as melhores boites, "X - K" e "O Hotel da Bahia"; a melhor panorâmica é a que se vê do "Clock"; (...) a "bossa nova" é concretismo; a grande coqueluche é cinema; o campo onde mais se brigou foi no teatro; o órgão que mais luta é a ABES; (...) a melhor novidade o "Jornal Iglú-Filmes"; o ator mais comentado, Geraldo Del Rey; o grande empreendimento é a TV-Itapoan; (...) o fotógrafo mais caro é Leão Rozemberg (e o melhor); o sorvete mais gostoso é o da Primavera e, finalmente, a maior tristeza é ver edifícios modernos (horríveis) quebrando o invariável barroco da cidade[11].

Tem-se aí, portanto, o esboço de um quadro geral das questões que mobilizavam a vida da cidade do Salvador, especialmente no plano cultural. A construção do Teatro Castro Alves; a criação de um Museu de Arte Moderna, coroando o surgimento de um novo e talentoso grupo de artistas plásticos; a crescente inserção da Universidade na sociedade, promovendo um ambiente propício para o crescimento intelectual daquela geração; a discussão sobre os novos movimentos artísticos — Concretismo, Bossa Nova — e a renovação no teatro e no cinema que então dominava o país e se realizava na Bahia; a instalação da televisão; a modernização da cidade; e, aliada à idéia da industrialização, a implantação de um pólo turístico no estado.

Tudo isso eram provas concretas de que a mentalidade do desenvolvimento atingia a Bahia. Ou, ao menos, um segmento importante da sua sociedade. Talvez já se pudesse falar também aqui da incipiência de uma "indústria cultural": pensava-se em criar um teatro baiano e um mercado de artes plásticas; acreditava-se na possibilidade de estruturação de um pólo

cinematográfico baiano; inauguravam-se bares, restaurantes e boates requintados como nas "grandes cidades civilizadas do mundo"; finalmente, a chegada da televisão — junto com a modernização dos antigos meios de comunicação e o surgimento das primeiras agências de publicidade — viria coroar a idéia de um desenvolvimento cultural baiano em moldes industriais. Assim, assistir televisão, freqüentar cinemas, teatros e museus, jantar fora, conversar em barzinhos, dançar em boates, enfim, ter uma vida noturna intensa, traduzia a chegada da modernização à antiga cidade da Bahia.

A partir de então, Salvador poderia ser a "cidade-síntese" pretendida por muitos baianos. Tinha-se aqui a "junção harmoniosa" do antigo e das belezas naturais com o moderno. Salvador, o "berço da civilização brasileira", era a terceira cidade do país e a "mais bela de todas", onde o "progresso tornava-se uma realidade". Essas idéias, correntes à época, iriam justificar plenamente o projeto de implantação de uma indústria do turismo na Bahia[114].

> Salvador sintetiza, até certo ponto, algumas das mais características cidades brasileiras: graças ao cenário criado pela natureza e a alguns de seus bairros residenciais, lembra o Rio de Janeiro; tem qualquer coisa da cidade de São Paulo, notadamente em seu centro comercial; recorda, enfim, as velhas cidades da mineração de Minas Gerais, com suas ladeiras e suas igrejas venerandas. De qualquer forma, é uma cidade onde o turista, sequioso de originalidade, tem muito que ver, apreciar e adquirir[115].

Em fevereiro de 1956, o prefeito Hélio Machado, dirigindo-se aos amigos da Bahia em todo o Brasil, abre a primeira temporada oficial de turismo da cidade do Salvador. Aquele convite da Bahia "maternal e pródiga" a todos os brasileiros abordava o turismo como um modo moderno e prático de se aproximar os homens. A nota deixava transparecer claramente certo constrangimento em se considerar o turismo como uma atividade econômica que visava lucro. Por isso, apesar de representar uma perspectiva econômica para a Bahia, não poderia perder seu "sentido espiritual que é a verdadeira razão de o prestigiarmos", segundo palavras do prefeito[116].

A postura de "puras intenções" em relação à atividade turística parece que se mantém ainda por algum tempo. Ao amadorismo, juntava-se o entusiasmo provinciano pela possibilidade de Salvador vir a ser visitada por turistas, especialmente os estrangeiros. Essa idéia pode ser corroborada pelo tom de comemoração com que se anunciava a chegada de "luxuosos paquetes" ao porto de Salvador. Duas dessas visitas — do navio britânico *Mauretânea* e do sueco *Kungsholm* — , ambas realizadas em 1957, podem ser tomadas como exemplo dessa atitude eufórica dos baianos frente ao turismo estrangeiro.

O *Mauretânea* chega a Salvador em janeiro, para uma visita de apenas nove horas. A brevidade da visita não impediu, contudo, veicular-se a notícia de que essa capital seria um dos destaques daquela excursão. E mais: isso tornava-se evidência de que Salvador era então "conhecida em todo o mundo como um dos melhores centros de atrações turísticas na América do Sul". Assim, durante aquelas nove horas, "centenas de *globe-trotters*" espalharam-se pela cidade "ávidos por conhecer de perto a mais antiga metrópole do país",

pois a "grande maioria" deles a conhecia somente através dos livros que falavam "de nossa história, dos nossos costumes e das nossas melhores tradições"[117]. Com o *Kungsholm*, que em 22 de março passaria "um dia inteiro" no porto de Salvador, viriam quatrocentos "novos e autênticos *globe-trotters*". Essa visita era apenas mais uma demonstração do crescente prestígio do Brasil, e conseqüentemente da Bahia, em relação ao mundo desenvolvido.

> Que o Brasil deixou de ser "terra de índios e de florestas virgens", não resta a menor dúvida. Pelo menos no litoral ... O nosso país, graças ao inestimável trabalho de bons brasileiros, já se tornou conhecido de todo o mundo; isso o coloca em posição de destaque entre as nações civilizadas do mundo. Prova evidente são as contínuas viagens de turismo, organizadas nos Estados Unidos e na Europa, tendo como ponto alto do roteiro a visita a portos brasileiros[118].

Essa idéia de Salvador desenvolver-se como pólo turístico vinculava-se a uma questão muito discutida nos jornais à época: a extinção da Feira de Água de Meninos. A Feira, na opinião de muitos, constituía-se em uma espécie de "nódoa social"[119] que deveria ser apagada. Às denúncias de falta de higiene, somavam-se aquelas de que Água de Meninos ter-se-ia transformado no "maior centro da malandragem da Capital, onde os marginais implantaram um ambiente de verdadeiro terror"[120]. Em outras feiras da cidade, como as de Sete Portas, do Mercado de Santa Bárbara e mesmo do Mercado Modelo, verificavam-se idêntico ambiente de "sujeira e sordície". Na Rampa do Mercado, por exemplo, o turista constatava "a diferença entre os postais que comprou e a realidade" ao escorregar nas cascas das frutas, sujar os sapatos na lama dos carangueijos, ser empurrado ou até mesmo atingido por escamas de peixe — "sem querer é claro ..." — exatamente no momento "de bater as chapas"[121].

Porém, nenhuma dessas feiras eram tão próximas do porto, entrada principal para os estrangeiros que chegavam a bordo dos luxuosos navios, quanto a de Água de Meninos. Talvez por isso a campanha contra ela tivesse tantos e tão veementes adeptos. Odorico Tavares, em sua coluna Rosa dos Ventos, do *Diário de Notícias*, que tratava dos mais diversos assuntos relacionados com a cidade, afirmava que o visitante — "nacional ou estrangeiro" — estranharia, sem dúvida que o baiano fosse procurar gêneros alimentícios naquele local onde predominava "a mais completa falta de higiene", com "muita lama, muito lixo, muita fedentina"[122].

Os artigos dos jornais analisavam então, com freqüência, o problema da Feira a partir da possível má impressão causada aos visitantes. Tratava-se de um lugar onde se degradava "até a última baixeza" o homem, e "de todas as maneiras"[123], a naturalmente bela cidade do Salvador. Um fato autêntico, segundo o *Estado da Bahia*, ocorrido numa das últimas viagens do navio *Alcântara*, é exemplar: uma turista inglesa, deparando-se com tamanha imundície ao visitar a Feira, perdera o interesse pela cidade, pois imaginou que em todos os lugares encontraria quadro idêntico àquele. Mais grave ainda seriam suas impressões sobre a capital baiana transmitidas à uma companheira de viagem — segundo ela, "a Bahia cheirava mal"[124]. Fatos como esse eram inadmissíveis para aquela cidade, "berço da nacionalidade", que se orgulhava "de ter sido a primeira metrópole do país e de ser considerada como um dos melhores centros turísticos da América do Sul"[125].

Essa campanha contra a Feira de Água de Meninos denota a excessiva importância atribuída ao turismo. As questões urbanas deixariam de ter como centro o bem-estar dos próprios habitantes da cidade e seriam, antes, função das necessidades impostas pelo desenvolvimento do turismo. Os residentes chegariam, no limite, a assumir atitudes servis frente a seus visitantes. No caso específico de Salvador, esse tipo de atitude provocaria, inevitavelmente, segundo José Valladares, a perda do "caráter" da Cidade da Bahia, que se transformaria em apenas mais uma grande cidade, semelhante a tantas outras no mundo. "No final — alertava ele, já em 1951 — nós é que sairemos perdendo".

> Não sinto a menor simpatia pela preocupação de muitos baianos com o turismo. Que a cidade da Bahia seja rica de atrativos turísticos — ninguém poderá contestar. Mas será uma tristeza no dia em que, ao invés de pensarmos em nossas coisas, à nossa maneira e de acordo com nossas convicções, nos pusermos a pensar no conforto, curiosidade, gôsto e caprichos do turista. Não será desta forma que a Bahia progredirá. Sejamos cordiais com os que nos dão a honra de sua visita; mas não sejamos subservientes[126].

Malgrado algumas visões pessimistas acerca do turismo, muitos confiavam nos bons resultados dessa "indústria de exportação invisível", para a qual a Bahia teria, afortunadamente, o principal: a matéria-prima.

> Por que então não acreditar nela? Apenas não há uma mentalidade madura na Bahia sobre sua exploração. (...) Mas com o tempo, com as facilidades que o governo, tanto o federal, como o estadual e municipal criarão, e com os conseqüentes investimentos dos homens de negócio, a Bahia poderá tornar-se o maior parque turístico da América do Sul[127].

Estas são palavras do escritor Vasconcelos Maia ao tomar posse, em janeiro de 1959, na Diretoria Municipal de Turismo. Constata-se aqui, uma vez mais, a verbalização do sonho de Salvador como referência insistente para o turismo sul-americano.

Talvez até houvesse motivos concretos para essa crença. Provavelmente, a instalação em 1958 de uma filial da Polvani, uma firma internacional especializada em turismo[128], representasse a confirmação do grande potencial turístico da "boa terra". A Polvani, cuja matriz encontrava-se em Buenos Aires, contava com filiais em diversas cidades da Europa e, também, no Rio de Janeiro e em São Paulo. A nova agência de Salvador ocupou loja e sobreloja de um moderno prédio situado à rua Carlos Gomes, em ambiente de "acurado bom gosto"[129], segundo Krista. Além disso, uma empresa do seu porte — "mundialmente conhecida" — teria a possibilidade de colocar mais facilmente a Bahia na rota do turismo. O objetivo da instalação da Polvani em Salvador confundia-se, então, com o da recém-empossada Diretoria Municipal de Turismo: incrementar o movimento turístico na Bahia utilizando as inúmeras atrações existentes no estado. Além das belezas e tradições de Salvador, Paulo Afonso e Mataripe seriam também grandes fontes a serem exploradas.

Os planos de Vasconcelos Maia para a Diretoria incluíam um serviço de informações gerais sobre Salvador, e o aumento do número de pensões e restaurantes para atender os turistas.

Em 1960, a DMT, a exemplo dos grandes centros turísticos mundiais, organizou um programa para se conhecer a Bahia em sete dias. As excursões contavam com visitas às praias, museus e diversos bairros das cidades alta e baixa; também Feira de Santana, a zona do petróleo e uma fazenda de cacau próxima a São Francisco faziam parte do roteiro[130]. O suíço-baiano Manu Nasser, em 1961, dá uma contribuição significativa a esse projeto de turismo elaborando o primeiro mapa turístico de Salvador, coisa até então existente apenas "em São Paulo, Rio e nas capitais grandes e civilizadas". Esse mapa vinha preencher uma lacuna importante, naquela cidade de difícil orientação, curiosamente cercada de mar, onde "abre-se uma janela, e vê-se o mar. Dá-se uma volta, e vê-se o mar outra vez"[131], segundo seu realizador.

A questão do turismo na Bahia tem ainda um outro aspecto interessante. Seu desenvolvimento visaria também a atrair pessoas famosas a Salvador. Parece que muitos baianos sonhavam em receber as "celebridades" que então "descobriam" o Brasil, mas, lamentavelmente, buscavam apenas a conhecida cidade do Rio de Janeiro, ainda capital federal. Assim, a partir da idéia do turismo, acreditava-se que, existindo condições adequadas, certamente aquelas pessoas famosas — astros de cinema, cantores, "playboys", reis e príncipes — viriam para Salvador, pois que esta "vence o Rio de Janeiro em belezas". Essa crença na excepcionalmente bela natureza baiana chega ao paroxismo quando se afirma bastar organização para a Bahia também "derrubar Capri, Mônaco e outras paisagens das quais os ricos boêmios já estão saturados!"[132].

Todavia, apesar do trabalho de alguns e do sonho de muitos, faltava empenho dos empresários para que o projeto do turismo de fato se realizasse. Ainda que Salvador tivesse, como se afirmava, a "matéria-prima" para o desenvolvimento dessa indústria, esse era um projeto ambicioso, com necessidades básicas a serem superadas. "Não se monta indústria sem antes construir suas instalações e instalações para a indústria de turismo é hotel".

> Em nenhuma parte do mundo se pode pretender chamar visitantes se não tem onde os hospedar. Pois é o que se pretende fazer na Bahia. Hoje, os poderes de sedução de nossa cidade são mais fortes, as facilidades são muito maiores. O diabo é que chegado o turista tem que ficar de malas na mão, de hotel em hotel, até apelar para as mais infames espeluncas[133].

Existiam pouquíssimos hotéis na cidade. O único que podia hospedar o visitante luxuosamente era o Hotel da Bahia, no Campo Grande. Era um hotel "muito moderno, vasto, de linhas elegantes[134]", conforme depoimento de uma hóspede ilustre — Simone de Beauvoir — que por aqui passou, com Jean Paul Sartre, em agosto de 1960. Os outros "ex-melhores", Nova Cintra, Palace e Meridional, encontravam-se todos na Rua Chile[135].

A Rua Chile ainda era o local onde tudo acontecia. Era tão falada e tão freqüentada que criou aquela idéia corrente de "única" rua da cidade. Milton Santos, no seu estudo publicado em 1959 sobre o Centro de Salvador, destacava os problemas causados pela "multidão de pessoas" que ali circulava diariamente, atraída por lojas, consultórios, salões de beleza, serviços diversos ou pelo "simples *trottoir* elegante dos fins de tarde[136]". Além desse habitual

"vaivém incessante", o costume de se conversar em pé, sobre os passeios da Rua Chile e adjacências, "agravava mais ainda as más condições de circulação" daquela área.

> Marca-se encontro na rua e há grupos que se reencontram diariamente às mesmas horas, para falar de política e de coisas amenas. Atravessar a pé a rua Chile, após as 17 horas, na hora do *rush*, não é coisa fácil[137].

Krista aponta dois desses grupos mencionados por Milton Santos. Eram os políticos e os intelectuais que se encontravam nos fins de tarde, à porta da Livraria Civilização Brasileira. Helena Ignês fazia, então, observações irônicas acerca daquele seleto grupo da *smart society* que se dava o direito de "plantar ponto" naquele local, transformado às cinco da tarde em "palco da comédia baiana", segundo a colunista.

> Se você não tem livro publicado, não tem artigo em suplemento, não é jornalista, não pertence à confraria, aceite um conselho: não vá procurar conversa na porta da livraria. Além desses lançados, somente os políticos e bacharéis têm direito de ocupar o espaço do Banco da Bahia à Sloper, e olhe lá, com muita exceção. (...) Não se perdoa a vida alheia naquela zona da rua Chile (...). E — ainda me contam — se fala muito de mulheres, pudera, com todas as belas e elegantes senhoras e senhoritas fazendo compras no crepúsculo. Pelo que tenho ouvido sobre a Porta da Livraria, vos digo que é assunto para livro[138].

Essas observações fazem crer que, ainda no início dos anos 1960, a rua Chile *é uma festa*! Contudo, segundo o colunista Renot, esse clima festivo se restringia ao "grupo da porta da Civilização", pois tudo mais tornava-se decadente na antiga rua "vedete" da cidade. Dos "idos tempos" restavam somente "parasitas de cabeças vazias" a importunar o sexo oposto, "casas bancárias" e "vitrines de aprimorado mau gosto". O colunista da *Smart Society* anunciava que o novo ponto *chic* da cidade era agora o trecho entre São Pedro e Mercês, na Avenida Sete, onde se notava "a febre do progresso aliado ao bom gosto". Dia a dia, lá inauguravam-se novas lojas, com "vitrines modernas", dos diversos ramos. Esperava-se uma filial de um "grande Magazine do Sul do País" para, juntamente com os cinemas e as confeitarias que viriam, formarem "a verdadeira elite do comércio baiano"[139].

Parece que, no rastro das coisas modernas, a vida da cidade se deslocava do antigo centro em direção ao Campo Grande. A inauguração, em julho de 1961, do Hotel Plaza, no trecho da Vitória, à Avenida Sete, vem reforçar essa idéia, ao tempo em que demonstra o empenho dos baianos na construção do seu parque turístico. Salvador ganhava então seu segundo hotel "de bom gôsto", tão necessário àquela cidade "sem lugar onde hospedar"[140] seus visitantes. Além de significativa para a questão do turismo, e mais um dado para os novos rumos da expansão urbana, a referência a esse hotel se justifica também por um dado interessante — o seu projeto de "belíssimas linhas modernas" era do arquiteto José Bina Fonyat Filho[141], um dos principais colaboradores do projeto de construção do Teatro Castro Alves.

Implantado no Campo Grande, este majestoso teatro teve sua construção retomada em 1957, durante o Governo Antônio Balbino[142]. O governador atendia então aos apelos daquela "cidade centenária, berço da nossa civilização, terra de gênios e povo de uma sensibilidade

à flor da pele" que desejava voltar a ter sua casa de espetáculos para, novamente, poder "sentir, ver e amar as artes e o teatro em particular"[143]. Entregue à Construtora Norberto Odebrecht, o projeto original do Teatro Castro Alves foi alterado sob a responsabilidade do engenheiro Humberto Lemos Lopes e do arquiteto Bina Fonyat, transformando-se no "primeiro teatro lírico a ser projetado dentro da mais pura arquitetura funcional"[144]. Concluída no prazo estabelecido, a inauguração da grande obra foi, no entanto, marcada pela tragédia — depois de inaugurado oficialmente a 2 de julho de 1958, o teatro foi parcialmente destruído pelo fogo na madrugada do dia 9, exatamente cinco dias antes da sua abertura ao público, quando teria início a programação artística que, efetivamente, inauguraria o teatro.

Foi um choque! A cidade amanheceu de luto. A emoção tomou conta de homens e mulheres que "não continham as lágrimas, chorando sinceramente"[145].

> Não vem ao caso agora, discutir a obra, dizer da sua conveniência ou oportunidade, porquanto o que a todos confrange e esmaga, neste momento, é o pesar de vê-la destruída. Qualquer que seja a posição adotada em face do seu projeto ou dos métodos seguidos para a sua construção, o que todos reconheciam é que se tratava de uma obra gigantesca (...). E agora, vê-la reduzida a um montão de escombros fumegantes é doloroso, não apenas para o governo que a construiu, mas para as próprias pessoas que divergiram[146].

O acidente foi visto por muitos como uma prova de resistência, uma oportunidade do povo baiano mostrar "a sua fibra e a sua resignação na dor do inexplicável"[147]. Com otimismo, dizia-se que a inauguração do TCA tinha sido apenas adiada[148]. Portanto, devia-se guardar os vestidos de baile, os *smokings*, os convites e esperar — "confiante e feliz"[149] — a reconstrução daquele que era tido como um "monumento de amor à Bahia".

> O grande prejuízo material que a sua destruição representa para a coletividade baiana, será razão a mais a convocar os nossos sentimentos para a tarefa futura de reerguê-la para o nosso povo[150].

Essa comoção popular se justificava. Afinal, com o Teatro Castro Alves, o povo baiano ganharia, não somente uma sala de representação, mas um verdadeiro teatro, ou melhor, um Conjunto Educativo de Arte Teatral.

> O que faltava acontecer no Brasil, coube à Bahia fazer-se pioneira: a criação do seu teatro monumental cuja origem é a sua consciência de cultura máter. Nenhum outro local no Brasil (...) teria a ventura de idealizar e levantar o seu monumental teatro apenas por determinação de seu interesse educacional.
> Paralelamente, esse grandioso teatro não caberia noutra parte com tal propriedade, nem noutra parte pousaria com tal nobreza e graça[151].

Esperava-se que tão "notável, vigorosa e completa" realização trouxesse para a Bahia pessoas interessadas em teatro[152], fazendo justiça às qualidades artísticas e culturais do seu povo. A concepção desse moderno teatro — "dos melhores do mundo" — previa uma utilização flexível e democrática de suas instalações e equipamentos. Foi projetado para funcionar como teatro lírico, centro comunal, teatro de comédia e salão de concerto, oferecendo ao

espectador um ambiente de "maior conforto possível". A Platéia — "única, majestosa e ampla" — daria a todos, igualmente, as mesmas condições, já que não haveria a habitual divisão em galerias, frisas e camarotes[153]. Anexo ao corpo principal, o Anfiteatro — construído ao ar livre e dotado de concha acústica — deveria apresentar espetáculos populares de alto nível, promovendo a integração do teatro em um "plano educacional de grande envergadura"[154]. Desse modo, o grande público teria, facilmente, acesso às apresentações de ballet, concertos sinfônicos, danças folclóricas e projeções cinematográficas. Seria, realmente, um "teatro de verdade", construído "para ser dado ao próprio povo", como queria Clarival do Prado Valladares em suas "Considerações Sôbre o T.C.A. e Sua Interpretação Estética"[155]. Finalmente, o Vestíbulo — "bloco funcional de belíssimas linhas"[156] — deveria servir a diversas atividades (exposições, banquetes, recepções), funcionando como uma espécie de salão de visitas. Entretanto, aquele local, de ar e luz do dia "livres como lá fora", era especialmente adequado para atender às artes plásticas, pois nele se encontraria "o espaço, a luz e a nobreza para a acolhida de suas mostras".

> A característica de o imenso vestíbulo flutuar sobre jardins e ser encimado por um destes, leva-o necessariamente ao seu aproveitamento como um dos mais belos recantos para acolhida e abrigo de artes plásticas que se imagine no mundo[157].

De fato, o *foyer* foi utilizado para esse fim quando, a partir de 1960, serviu como sede provisória do Museu de Arte Moderna da Bahia. Criado por lei em julho de 1959[158], por iniciativa do governo do estado, e inaugurado a 6 de janeiro de 1960[159], o MAMB foi uma das primeiras realizações culturais da administração de Juracy Magalhães, segundo suas próprias palavras. É interessante notar que o discurso do governador no ato de inauguração foi caracterizado pela necessidade de justificar a criação de um Museu de Arte Moderna naquela Bahia tão marcada pelas manifestações artísticas do passado. Contudo, ainda segundo Juracy Magalhães, era, justamente, seu grande respeito por aquela "rica herança dos nossos antepassados" o motivo principal que o levava a criar esse museu dedicado às artes modernas, pois a arte deve refletir as angústias e as alegrias de cada época"[160]. O jornalista Odorico Tavares, grande incentivador da cultura baiana, aplaudiu com entusiasmo aquela instituição que começava "com o pé direito".

> Chamamos a atenção dos baianos que esta inauguração marca uma revolução no desenvolvimento das artes na Bahia. No gosto pelas artes, na educação para as artes. É o Museu um trabalho que começa bem, apelando para um rigorismo a que não estamos acostumados, mas necessário a tudo que se queira sério, decente e honesto[161].

O projeto do Museu de Arte Moderna, uma fundação de fins culturais, incluía a manutenção de uma Escola de Desenho Industrial e de Artesanato e a criação de um Museu de Arte Popular. Segundo Machado Neto, chefe do Setor Educacional da CPE, o órgão responsável pela elaboração desse projeto, o objetivo do MAMB era promover estudos e difundir conhecimentos das artes contemporâneas em geral, especialmente das artes plásticas. Isso se concretizaria com a realização de exposições (permanentes e temporárias), cursos, concertos e projeções, e a criação de bibliotecas, centros de documentação e publicações do próprio Museu[162]. Era, sem dúvida, um projeto ambicioso, mas que nascia pobre. Sem sede

própria[163], sem pinacoteca, o MAMB surgia do esforço de um grupo de escritores e artistas[164] que acreditava na possibilidade de se criar, na Bahia, "uma arte brasileira autêntica, sem imitação européia", de "exportação" como ocorria à época com a nossa arquitetura, "famosa no mundo inteiro". Estas são palavras do primeiro diretor-geral do MAMB, a arquiteta Lina Bo Bardi, que aceitara o convite do governador para dirigir[165] o museu porque Salvador era, para ela, a única cidade do Brasil com tradição cultural.

> Tive oportunidade de verificar o ambiente, o mais interessante do Brasil para o movimento artístico, semelhante ao de certas cidades da Europa, o que não sucede no Rio e em São Paulo, onde estes movimentos não são de ambiente popular[166].

Esse ambiente propício às artes plásticas pode ser notado já em 1956, quando o então prefeito de Salvador, Hélio Machado, envia um projeto de lei à Câmara dos Vereadores tornando obrigatório colocar-se "obras de valor artístico" nos novos prédios da cidade. A intenção dessa Lei era dar "oportunidade aos artistas plásticos bahianos" naquele momento em que se vivia na Bahia "uma fase promissora na cultura artística, com o aparecimento de valores autênticos"[167].

Um fato sem maiores conseqüências, mas que pode dar pistas da crescente movimentação da arte baiana, é uma nota publicada pelo *Estado da Bahia*, em setembro de 1957. Falava da visita a Salvador de dois americanos, freqüentadores dos círculos artísticos do seu país vindos de São Paulo, onde participaram da IV Bienal de Artes Plásticas, especificamente "para conhecer a arquitetura barroca, *a arte moderna*[168], o candomblé e a capoeira"[169].

Dois anos depois, em setembro de 1959, é a Bahia que vai a São Paulo participar da sua V Bienal de Artes Plásticas. O professor Martim Gonçalves e a arquiteta Lina Bo Bardi organizaram então uma exposição com "sensacional amostragem sobre todas as coisas da Bahia"[170]. Era a segunda exposição dessa natureza que a Bahia realizava em outros estados — a anterior havia sido no Rio Grande do Sul — com a colaboração do Departamento de Turismo da Prefeitura de Salvador. Glauber Rocha, como enviado especial do jornal *Estado da Bahia*, deu notícias dessa Exposição Bahia no Ibirapuera:

> De um lado, numa extensão de quase cem metros, fotografias gigantes de Verger, Ennes, Robatto, Gautherot: era um verdadeiro roteiro cinematográfico da Bahia, montado com precisão narrativa. Entrava-se e logo uma imensa foto da Rampa dava a idéia geral do ambiente mais característico da cidade[171].

Integravam a exposição as diversas manifestações da cultura baiana, isto é, "a própria vida da Bahia"[172]: as colchas de retalhos, compostas intuitivamente por mulheres pobres do interior, "no mesmo plano de Klee e Mondrian"[173]; as comidas típicas, que até o Presidente Juscelino experimentou; as tradicionais bonecas de pano, confeccionadas em tamanho gigante para representar os santos do Candomblé em escala natural; as carrancas do São Francisco encontravam-se ao lado dos santos de ouro e prata da Igreja Católica; ex-votos e esculturas de "sabor popular" mostravam "a fusão do sacro clerical com o sacro popular intercalados das notas profanas que marcam o povo de nossa terra"[174].

Esta foi a visão de Glauber Rocha daquela Exposição que, na sua inauguração, transformara a Bienal em festa. Festa "do povo", de "senhoritas elegantes" e "do presidente Juscelino que abraçou o velho Pastinha e deu um 'Viva a Bahia'". Festa também de Jorge Amado, Mário Cravo e de "todos os baianos exilados que correram para ver sua terra reconstruída". Por fim, mais que uma festa, aquele bem sucedido evento foi uma contribuição no sentido de "impor a Bahia nos cenários nacional e internacional"[175].

Ainda no campo das artes plásticas, vale ressaltar o espaço que artistas baianos começavam a ocupar no cenário nacional, devido à qualidade de seus trabalhos, concebidos com tal "autenticidade" que os colocavam "entre os melhores das novas gerações plásticas nacionais"[176]. Um exemplo dessa tendência, foi a exposição das obras de um grupo de jovens artistas baianos — quarenta peças constituídas por desenhos e esculturas (Mário Cravo), xilogravuras (Calasans Neto) e pinturas (Sante Scaldaferri)[177] — realizada em janeiro de 1960, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

> A presente exposição na galeria Macunaíma faz parte desta nova descoberta da Bahia como celeiro de artes e uma fuga dos expositores federais das correntes dos 'istas' que enchem suas galerias[178].

A exposição foi um acontecimento. O pequeno grupo atraiu a atenção de pessoas ilustres como o professor Mário Pedrosa, o deputado Nelson Carneiro, os poetas Décio Escobar e Walmir Ayala, conseguindo romper "a cortina da metrópole", deixando "tudo vendido a bom preço nas paredes dos ricos de bom gosto lá em Copacabana e Leblon"[179]. Mário Cravo Júnior era já considerado um "mestre". Em abril de 1960, o Museu de Arte Moderna da Bahia apresentou ao público suas "admiráveis esculturas" que representariam o Brasil na Bienal Internacional de Veneza daquele ano[180]. Por sua vez, Sante Scaldaferri e Calasans Neto eram ainda "dois garotões" que, junto a outros jovens — Henrique Oswald, Riolan Coutinho, Juarez Paraíso, José Carlos, Evandro Schneiter, Zélia Oliveira e Mercedes Kruchewsky são exemplos[181] — constituíam um grupo baiano de artistas que, então, se integravam "nas mais avançadas correntes de renovação das artes plásticas"[182].

A partir desses fatos, pode-se pensar que os planos do desenvolvimento baiano, especialmente no campo da cultura, envolviam a "exportação" das coisas da Bahia, sobretudo sua decantada tradição cultural através do turismo e do talento de seus artistas e a "importação" das coisas modernas, vistas então como abertura para o progresso. Assim, a Bahia mandou, principalmente para o Sul do país, exposições como aquela da V Bienal em São Paulo, ou as realizadas pela Casa da Bahia no Rio de Janeiro, que buscavam "manter bem vivas em terras cariocas a tradição, a cultura, a beleza"[183] de Salvador. Os talentos também rumaram na mesma direção — artistas plásticos, colunistas sociais, cantores e críticos de cinema — para se integrarem ao centro irradiador daquela nova ordem cultural que se construía no Brasil de então. Em contrapartida, mas no mesmo espírito, recebeu com entusiasmo os signos da modernidade. Além dos já citados, diversos outros vieram para comprovar a chegada do progresso, sobretudo aqueles relativos ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa.

Em 1959, a "elegante sociedade" soteropolitana, ao mesmo tempo em que andava no centro da cidade, podia ler o "noticiário nacional, internacional e local", através do "jornal luminoso" instalado em um prédio da praça Castro Alves. Era "mais uma magnífica promoção do *Jornal da Bahia*" que, junto com a Advert-vision, colocaria em funcionamento, diariamente, das 17:30 às 22:30 horas, aquele jornal para ser lido por "mais de 200 mil pessoas".

> Ressentia-se a capital baiana de um jornal luminoso, como os que já existem em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Agora, graças a ampliação da própria cidade e do seu progresso, essa falha será sanada (...). O noticiário e a propaganda serão feitos em cores e exigem a utilização simultânea de 3 mil lâmpadas vermelhas, amarelas e verdes[184].

O próprio *Jornal da Bahia* era, por sua vez, já uma conseqüência recente daquela fase em que surgiam as "novas condições de desenvolvimento" no estado. Lançado a 21 de setembro de 1958, esse jornal era fruto, segundo seu primeiro editorial, assinado pelo diretor-presidente João Falcão, do "grande esforço de organização" de um grupo que desejava "ardentemente o progresso da nossa terra e o bem-estar do seu povo".

> Por outro lado, a existência de um jornal moderno, organizado em base industrial, será uma oportuna contribuição ao jornalismo baiano, no sentido do seu desenvolvimento. O aperfeiçoamento da imprensa está intimamente ligado ao progresso e sobre este atua (...)[185].

O aparecimento do *Jornal da Bahia* foi notificado pelos outros jornais baianos em suas edições do dia seguinte. *A Tarde*, já naquela época o jornal de maior circulação do estado, informava, sobriamente, sobre o lançamento do primeiro número "do caçula da imprensa baiana"[186] O *Estado da Bahia*, o jornal vespertino dos Diários Associados, foi mais caloroso ao falar da chegada daquele novo matutino baiano, mencionando, inclusive, a sua "orientação nacionalista" e o seu "aspecto moderno"[187].

A busca do moderno era, naquele momento, a tônica da imprensa baiana, acompanhando o fenômeno nacional de renovação. Além do novo *Jornal da Bahia*, os Diários Associados também inauguraram à época sua "nova fase", colocando a Bahia "na etapa do mais moderno jornalismo". Assim, reformaram suas oficinas — adquiriram uma rotativa que era "a última palavra do gênero", além de outros equipamentos que possibilitariam "uma bela feição e uma nítida impressão, em cores, aos seus dois jornais diários" — para que ganhassem "um aspecto gráfico que nada ficasse a dever aos grandes jornais do Sul do país" e, principalmente, pudessem atender àquela Bahia que "reclamava uma imprensa à altura do seu progresso"[188].

Um ano após a chegada desses equipamentos, os Diários Associados promoviam mais um "acontecimento" na imprensa baiana. "A exemplo das grandes cidades", Salvador teria também o seu "jornal intermediário", uma edição diária do *Estado da Bahia* que saía às doze horas, com doze páginas, dirigida ao número crescente de leitores que permaneciam no local de trabalho à hora do almoço. Era, portanto, "uma exigência da vida moderna!"[189].

Em 1957, fazendo-se mais uma vez presente na vida baiana, o jornal *Estado da Bahia* convocava as "firmas ricas da nossa capital" para abrirem mais supermercados — existiam então somente dois, um na Barra e outro no Campo Grande — pois, "pelo desenvolvimento que vinha tendo", Salvador necessitava de um maior número deles[190].

Os supermercados, surgidos nos Estados Unidos em torno de 1930, a partir do desenvolvimento das novas técnicas de varejo por auto-serviço, eram um fenômeno recente no Brasil[191]. Data de 1953 o primeiro supermercado brasileiro — o Sirva-se — , aberto na capital paulista. Antes disso houve várias tentativas infrutíferas. É somente em 1956 que o Rio de Janeiro conhece sua primeira loja de auto-serviço — o Disco — nos moldes americanos[192]. (Curiosamente, o fundador do Disco, o poeta e empresário Augusto Frederico Schimidt, foi também um dos idealizadores da Operação Pan-Americana.[193])

> Em outros estados também a semente dos supermercados começou a dar frutos. (...) Convém citar, em Salvador, na Bahia, o supermercado Tire e Pague, adquirido em 1960 por Mamede Paes Mendonça, dando origem à importante cadeia Paes Mendonça (...)[194].

Junto com essas novas formas de venda ao consumidor, a Bahia conhece, em 1956, sua primeira agência de publicidade: a Publivendas Publicidade Ltda[195]. Com ela, deu-se o passo inicial para a consolidação de um novo setor no mercado baiano, inclusive com o surgimento da nova profissão de publicitário. Salvador começava a abrigar os modernos profissionais de propaganda. Em 1958, mais uma agência, a ORGAP (Organização e Orientação Publicitária Ltda) iniciava seus trabalhos. Merece destaque o fato de que a ORGAP entrou no mercado como detentora de uma "conta de peso"[196] — a Baveima, uma revendedora de automóveis. E, como já se viu aqui, o automóvel era o grande sucesso do Brasil da época. A partir de então, as agências vão se multiplicando, principalmente depois da inauguração da televisão, iniciando outra etapa para a propaganda baiana com a criação de uma nova linguagem publicitária[197].

Nas pegadas desse marketing emergente e no impulso da ampliação dos meios de comunicação de massa, crescia a propaganda baiana. Em 1959, Otávio de Carvalho, um dos fundadores da Publivendas, chamando atenção para os muitos benefícios que o desenvolvimento publicitário poderia trazer à sociedade, apresentava um depoimento significativo sobre as "causas" do crescimento desse setor na Bahia.

> Começa a evoluir a publicidade em nosso Estado. A necessidade de propaganda começa a ser reconhecida por muitas das nossas firmas, algumas das quais existentes há vários anos, começam agora a dispender verbas em propagandas. Um dos principais fatores desse fenômeno é a direção do comércio, que aos poucos vai sendo assumido pela juventude, reconhecedora da necessidade de propaganda para maiores lucros[198].

É interessante notar como essa explicação do então diretor da primeira agência de publicidade baiana coloca, mais uma vez, a "juventude" como a principal responsável por aquela renovação que se verificava na Bahia. Além disso, acreditava-se que essa modernização

trazida pela publicidade também seria lucrativa para todos. A introdução desses novos instrumentos daria uma maior dinamização à venda de produtos, beneficiando diretamente o comércio, a indústria, o Estado e até a própria cidade que ao ganhar "casas comerciais mais bonitas, mais bem decoradas"[199], estaria demonstrando seu desenvolvimento.

Os Diários Associados, ou melhor, os Diários e Emissoras Associados, tiveram participação decisiva no incipiente mercado de bens simbólicos também na Bahia. Além dos seus dois jornais diários, o *Estado da Bahia* e o *Diário de Notícias*, dirigiam a emissora baiana de rádio mais antiga e mais potente, a Rádio Sociedade da Bahia, e foram os responsáveis pela instalação aqui da primeira estação de televisão, a TV Itapoan.

Assim, ainda através dos "Associados", o promissor ano de 1956 também oferece novidades para o rádio baiano: as ondas curtas trazidas por dois transmissores — "os mais potentes do leste brasileiro" — adquiridos pela Rádio Sociedade. Concretizava-se com isso um velho sonho da Bahia, de ser ouvida "em todo o mundo" através das ondas hertzianas, possibilitando que sua tradição e sua história pudessem se tornar "conhecidos universalmente". Um mês após essa "colossal iniciativa", a coluna de rádio do *Estado da Bahia*, assinada por Cantinflas Neto, afirmava que o rádio baiano vivia "sua melhor fase do progresso". Esse já tradicional veículo de comunicação buscava então integrar-se, também na Bahia, àquele momento dominado pela idéia de renovação. Assim, "o rádio modernizou-se (...). Criou fama — que é o desenvolvimento; estendeu-se para o mundo — que é o progresso"[200].

Malgrado o otimismo do colunista, quando se lê os jornais do final de 1958 / início de 1959, percebe-se claramente a perda de espaço do noticiário referente ao rádio. Quase não há mais notas sobre os seus artistas, novelas e os habituais espetáculos musicais; as próprias colunas especializadas diminuem significativamente de tamanho, chegando até a desaparecer por dias consecutivos. Esse é um fato curioso já que, nessa época, a Bahia não tinha ainda sua emissora de televisão, a qual somente seria inaugurada em fins de 1960. Possivelmente, o rádio baiano, sobretudo a Rádio Sociedade, tinha modelos de programação de tal modo vinculados aos dos grandes centros (leia-se Rio de Janeiro e São Paulo) que sofreu o impacto da televisão antes mesmo de sua efetiva chegada ao estado.

Essas observações, ainda que não confirmadas por uma pesquisa específica, levam à formulação de uma hipótese significativa para o âmbito deste trabalho: o "vácuo" deixado entre a diminuição da influência do rádio sobre a sociedade baiana, especialmente na capital, e a inexistência da televisão, teria criado um espaço propício ao cinema. Ou seja, seria um dos fatores que contribuiram para a inusitada produção cinematográfica verificada em Salvador entre os anos 1958 - 1962, cujo movimento ficou conhecido como Ciclo do Cinema Baiano. Vale ressaltar que esta hipótese estaria a exigir uma verificação a partir de estudos sistemáticos acerca dos meios de comunicação de massa na Bahia.

Caso esta hipótese seja verdadeira, a televisão — ou antes, sua influência — teria alcançado a Bahia pelo menos dois anos antes de sua efetiva inauguração, o que somente ocorreria em

novembro de 1960. Assim, o advento da televisão na Bahia encerrava uma longa espera. Foram dez anos de atraso em relação à pioneira TV Tupi de São Paulo e quase cinco anos após a "notícia alvissareira recebida com aplausos" a 7 de fevereiro de 1956:

> Às 20:00 horas de ontem, o Senador Assis Chateaubriand ocupou o microfone da Rádio Sociedade da Bahia, para dar ao povo baiano uma notícia da mais alta transcendência para o nosso Estado: era o seu propósito de instalar nesta Capital, dentro de seis ou oito meses, a televisão (...)[201].

Começam então os trabalhos para a realização desse projeto de tão grande envergadura, dentre os quais destaca-se a campanha para a subscrição de ações da futura TV Itapoan. Essa campanha, que atravessou praticamente todo o ano de 1957, contou, ainda em 1956, com a demonstração de "um belo espetáculo de televisão" em Salvador, nos dias 8 e 9 de dezembro. No primeiro dia, uma manhã de sábado, foi "televisionada" uma missa na Igreja da Conceição da Praia. Às 19 horas e 30 minutos do dia seguinte, uma "incalculável multidão" em frente aos aparelhos receptores de televisão colocados na Praça da Sé, Viaduto, Ajuda e adjacências teve a oportunidade de ver "uma imagem nítida e perfeita" dos artistas da Rádio Sociedade, que "enfrentaram a televisão com desembaraço" na promoção de um "grande *show*"[202].

A partir dessa primeira demonstração, os jornais dos Diários Associados passam a anunciar a televisão na Bahia. Era preciso vendê-la e, para isso, utilizaram-se vários recursos. Inicialmente, ofereciam-na como um "excelente negócio" para todos, desde os futuros donos que comprassem as ações, os comerciantes que vendessem os aparelhos receptores, até o público em geral, que só teria a ganhar recebendo divertimento e informação "sentado comodamente em sua casa".

A Igreja Católica também participou dessa campanha promocional em favor da implantação da televisão. Acompanhando anúncios do tipo "Faça um excelente negócio e coopere para a breve instalação da televisão na Bahia, adquirindo ações da TV ITAPOAN", encontravam-se declarações do papa Pio XII acerca das "quatro grandes finalidades sociais" desse veículo. Em primeiro lugar, era "o elemento complementar da formação escolar"; era ainda "um meio eficaz para favorecer a unidade da família", bem como "o veículo para melhor compreensão entre os povos"; por fim, a televisão era vista pela Igreja também como "instrumento providencial de maior participação nas manifestações da vida religiosa"[203]. Percebe-se que, além do capital, o projeto de instalação do novo meio de comunicação necessitava também de uma espécie de legitimação ideológica para que tivesse livre acesso aos lares baianos.

Preparado dessa forma o terreno, 1959 chegava com a promessa de que seria "um grande ano para o povo bahiano em matéria de divertimento e de novo meio de informação"[204], pois que este teria facilmente em sua própria casa esportes, cinema, teatro, flagrantes da rua, programas humorísticos, entrevistas, tudo enfim. Entretanto, esta foi apenas mais uma data marcada e, para desgosto de muitos, adiada. Odorico Tavares, o diretor dos Diários Associados na Bahia e, portanto, "como entendido no problema", justificava esses sucessivos adiamentos ou o que se chamava à época de "a demora da televisão":

> Pois a cada um que me indaga do problema, vou eu pacientemente explicando. Que para instalar a Televisão Itapoan, teve que se organizar a sociedade anônima, teve que se vender quarenta milhões de ações, teve que se recolher documentos de cada um dos 1905 acionistas, residindo nos quatro cantos deste Brasil. Mas ainda: procurar terreno, projetar edifício, construir edifício, projetar torre, construir torre, escolher equipamento, assinar contrato nos Estados Unidos, conseguir câmbio com o governo (...). Solicitar canal, ver aprovada solicitação do canal, autorização do presidente da República, para funcionamento. E mais carta de crédito de um banco nacional para outro estrangeiro, garantias para essa carta de crédito. Para todas estas coisas, documentos, documentos, documentos. Se o leitor ou o acionista soubessem quanto isto demanda em tempo e dinheiro, esta hora estaria orgulhoso do trabalho executado e saberia porque a Televisão Itapoan não está ainda funcionando[205].

Mantinha-se desse modo a expectativa do povo baiano naquela televisão que, segundo seus dirigentes, vinha se credenciando "para ser a melhor do Brasil". Um dado significativo foi o pioneirismo da Bahia no oferecimento de cursos para preparar profissionais para a futura TV Itapoan Associada[206]. Acreditava-se que assim a televisão baiana já começaria com uma grande vantagem em relação às suas congêneres, pois esses profissionais especializados possibilitariam o rompimento com a prática da improvisação característica da televisão brasileira à época. Finalmente, quando em outubro de 1960 quase tudo já estava pronto, definiu-se o dia 19 de novembro para aquele tão esperado acontecimento, a inauguração oficial da TV Itapoan Canal 5.

> Uma onda de satisfação dominou a cidade logo depois de ter a mesma ficado ciente, ontem, pela leitura do "Diário de Notícias", de que a TV Itapoan seria inaugurada no dia 19 de novembro. Há muito esperada pelos baianos, estes verão que valeu a pena essa demora porque a TV Itapoan será uma das mais bem instaladas estações do país, com uma aparelhagem técnica das mais perfeitas e uma programação que atenderá às exigências dos telespectadores[207].

Pouco antes da inauguração, a emissora abriu suas portas à visitação pública, sobretudo autoridades, políticos e comerciantes[208], para que a sociedade tomasse conhecimento daquela "grande realidade" baiana. Começa também a chamada fase experimental da televisão na Bahia. Foi nesse processo que os baianos viveram, antes mesmo da inauguração oficial, "um momento histórico": a primeira transmissão ao vivo da TV Itapoan quando da visita do governador do estado às suas instalações. Assim, Juracy Magalhães transformou-se na "primeira imagem e voz baianas a ser vista e ouvida pela TV Itapoan". Seu depoimento foi então um elogio à Bahia através daquela que era, segundo ele, "a mais bem instalada televisão das que conheceu no Brasil".

> Um empreendimento gigantesco — disse — e tanto lhe era mais grato, quando ali cooperaram construtores baianos, arquitetos baianos, engenheiros baianos, citando a construtora Nilson Costa, Diógenes Rebouças e a Cesmel. Mais ainda, jovens baianos revelando vocações e já constituindo uma equipe especializada num gênero inteiramente novo para nós: a televisão[209].

Essas transmissões viraram atração diária na cidade. Segundo o *Estado da Bahia*, transformavam inclusive sua fisionomia a partir das 17:00 horas, com as "dezenas de baianos plantados em frente às casas comerciais assistindo aos programas experimentais da nossa TV"[210]. Ao final dessa fase de experimentação, calculava-se em cerca de três mil[211] o número de aparelhos televisores já instalados em Salvador. Enfim, chegou o grande momento da inauguração[212] e "a cidade inteira mobilizou-se" para tomar parte naquele que seria "o maior acontecimento do ano".

> Aqueles que não possuíam ainda receptores foram para as residências dos que já tinham aparelhos, outros para as ruas ficar em frente às lojas que exibiam seus produtos e uma massa humana foi até ao próprio local da estação, na Federação, para ver, pessoalmente, o ato da instalação oficial da emissora do canal 5[213].

Assim, coroando seu esforço de desenvolvimento, a Bahia iniciava aquela nova década de 1960 com os canais abertos para o mundo civilizado. Afinal, a existência da televisão entre os baianos era mais uma prova da chegada do progresso ao estado. E a nossa *smart society*, responsável também pela realização de tão ambicioso projeto, garante um lugar especial na programação da nova televisão com o colunista Renot apresentando diariamente, em vinte minutos[214], a vida daquela elegante sociedade baiana.

3. A MAGNÍFICA UNIVERSIDADE DA BAHIA

A Universidade da Bahia é referência obrigatória ao se falar da sociedade baiana na década de 1950. Seu projeto de integração à vida dessa comunidade pode ser visto como um exemplo do que está sendo chamado aqui "os anos dourados" na Bahia. Inicialmente, do ponto de vista das transformações urbanas ocorridas em Salvador à época, a construção do seu campus no Vale do Canela contribuiu para o deslocamento do eixo dos acontecimentos do antigo centro da cidade em direção ao Campo Grande. Percebe-se também que o seu esforço de produção intelectual teve papel de destaque no processo de mudança de mentalidade verificado naquela cidade que sonhava ser a metrópole cultural do país.

Criada por decreto presidencial em abril de 1946[215], a Universidade da Bahia formou-se inicialmente pela integração dos tradicionais estabelecimentos de ensino superior — "uma constelação de institutos", segundo Edgard Santos[216] — que já funcionavam em Salvador. Eram eles a já centenária Faculdade de Medicina e as Escolas, à época anexas, de Odontologia e Farmácia. A Escola de Belas Artes, a Faculdade de Direito e as Escolas Politécnica e de Comércio, esta última, depois, Faculdade de Ciências Econômicas. Finalmente, a Faculdade de Filosofia e a Escola de Enfermagem.

Ainda em 1946, quando da instalação do Conselho Universitário a 3 de junho, o então diretor da Faculdade de Medicina, professor Edgard Santos, foi escolhido para ser o primeiro reitor da Universidade da Bahia[217]. Edgard Santos ocupou a reitoria durante cinco mandatos consecutivos, permanecendo no cargo entre 1946 e 1961. Sua atuação à frente dos trabalhos da Universidade foi sempre reconhecida como fundamental naquele momento de consolidação do ensino universitário baiano.

O reitor Edgard Santos foi alvo constante de significativas homenagens. A maior delas talvez sejam suas diversas reeleições, tanto na reitoria quanto nos dez anos em que dirigiu a Faculdade de Medicina (1936 - 1946), numa demonstração da confiança que gozava entre os seus pares. Por ocasião do transcurso do primeiro decênio da Universidade da Bahia, em 1956, a Assembléia Legislativa do Estado, associando-se "às manifestações jubilosas das classes culturais baianas", aprovou uma moção de apoio àquela Instituição que, apesar de tão jovem, desfrutava "do melhor conceito no país e no estrangeiro". Ao elogiarem a Universidade, os deputados foram unânimes em reconhecer os esforços do seu Reitor na realização daquela "notável obra"[218]. Em 1957, Edgard Santos recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Coimbra[219] e, dois anos depois, foi sua vez de tomar posse na Academia de Letras da Bahia[220].

Muitos consideravam Edgard Santos o principal incentivador da Universidade da Bahia. Até depoimentos que contêm restrições a algumas de suas atitudes, vêm sempre acompanhados de fartos elogios ao seu trabalho. Observações de Gilberto Freyre e Glauber Rocha acerca

do Reitor são exemplos dessa postura. Em uma edição de 1960 da revista *O Cruzeiro*, Freyre, elogiando o "espírito universitário" predominante na Bahia, falava de Edgard Santos. Via-o como um "reitor verdadeiramente magnífico" ainda que pecasse por sua atitude de "quase monarca absoluto" pois, muitas vezes, não sabia "repartir o poder com os príncipes mais capazes de lhe completarem ou de lhe ampliarem a brilhante atividade"[221]. Quanto ao jovem estudante Glauber Rocha, mencionava a face autoritária de Edgard Santos afirmando que ele "censurava discursos de formatura". Contudo, o reconhecia como "o Doge Mecenas" que, mesmo não tendo dado dinheiro para o curta-metragem *Pátio*, sua primeira experiência cinematográfica, havia financiado as revistas *Ângulos* e *Mapa* "sem a menor restrição ao marxismo barroco tropicalista das publicações"[222]. Havia oposição ao reitor, inclusive com greves, acusações de autoritarismo, de aristocratismo e de continuismo. Contudo, mesmo os opositores reconheciam-lhe os méritos.

Em que se baseavam essas manifestações de reconhecimento ao trabalho de Edgard Santos? Pode-se dizer que o seu tempo foi marcado pelo esforço de construção dessa Universidade, tanto material quanto culturalmente. Esse trabalho foi intenso e os quinze primeiros anos da Universidade da Bahia definiram novas paisagens e novas referências para a cidade do Salvador. Uma imagem construída por João Eurico Matta[223], ao relembrar o "estranho polígono" formado por suas diversas escolas, ao longo dos anos 1950, ilustra o momento de expansão da Universidade da Bahia, quando passa a ocupar novos espaços que então se abriam na cidade. Ele se refere ao "hexágono irregular" resultante das "linhas imaginárias" que ligavam a Faculdade de Direito, via Colégio da Bahia na Avenida Joana Angélica, à Faculdade de Filosofia em Nazaré. Esta, por sua vez, ligava-se à Escola de Belas Artes, à Rua 28 de Setembro. Daí, subindo, chegava-se à Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus. Voltando-se à Avenida 7 de Setembro, em frente ao relógio de São Pedro, encontrava-se o antigo prédio da Escola Politécnica, próximo, portanto, da Faculdade de Ciências Econômicas, na Praça da Piedade. Desse ponto, a linha voltava para a Faculdade de Direito, fechando-se assim a figura geométrica imaginada por Matta.

> Tem-se aí uma forma linear, angular e poligonal — um barco a vela, talvez uma asa delta — direcionada para as colinas do Canela, de onde o Hospital das Clínicas e o então futuro Palácio da Reitoria permitirão descortinar as altitudes da Federação e o vale do próprio Canela, desembocando naturalmente na Avenida Centenário em forquilha que dará no Rio Vermelho, pela antiga linha de bonde, depois Avenida Garibaldi, e na praia de Ondina, por uma variante. Por aí se espalhou a Universidade da Bahia[224].

O verbo "espalhar" dá bem a idéia do crescimento daquela universidade baiana à época. Além dos pontos do "polígono" mencionados por Matta, muitos outros também faziam parte daquele roteiro intelectual dos universitários. Em torno do "Palácio da Reitoria" no Canela, concentrava-se o maior número deles: o Hospital das Clínicas e a Casa da Universitária; as Escolas de Enfermagem, Química, Administração e Geologia; as "modernas" Faculdades de Odontologia e Direito; e ainda as famosas escolas de artes — Belas Artes e sua escola anexa de Arquitetura, Teatro, Dança e o Seminário de Música. Na Federação erguia-se a Escola Politécnica e, na Vitória, o Restaurante e a Residência do Universitário.

Algumas dessas realizações do período de Edgard Santos, sobretudo as do final de seu longo reitorado, destacam-se como particularmente representativas daquele "tempo em movimento" em que se transformaram os Anos JK na Bahia. Um tempo em que a Universidade da Bahia torna-se peça fundamental do movimento geral de renovação da vida cultural baiana, tanto no campo técnico-científico quanto no das manifestações artísticas: instalação de cursos vinculados ao novo perfil do mercado profissional baiano; apoio aos estudantes mais carentes; construção de novos e modernos prédios para abrigar os tradicionais cursos já existentes; novas escolas de artes revelando jovens talentos; etc. A Universidade da Bahia contribuía, assim, para a "descoberta" do "novo" e do "moderno" Brasil.

Uma reivindicação antiga dos estudantes[225], a Residência e o Restaurante Universitários foram instalados em uma bela casa com vista para o mar, convertendo-se em mais uma "monumental realização" daquele Reitor. Era o ano de 1960 e segundo o *Estado da Bahia*, a preços baixos[226], 78 estudantes moravam na Residência e outros setecentos almoçavam e jantavam diariamente no Restaurante da Universidade. Projetava-se, para breve, uma reforma desse imóvel, que possibilitaria um significativo aumento de sua capacidade de atendimento aos usuários. Com a ampliação, a casa receberia quinhentos residentes e, a cada dia, dois mil comensais. A Residência, além da moradia, oferecia aos estudantes serviços de barbearia e engraxate, um "armarinho" que vendia a preço de custo sabonetes, dentífricios, etc, e uma sapataria que cobrava "cinqüenta por cento menos que as casas de comércio". Oferecia também atividades de lazer — "diversões sadias", ainda na opinião do jornal — e acesso a livros.

> Integrando a Residência, o estudante tem por mês uma festa dançante, dentro de um regime sadio sem os excessos característicos das reuniões mundanas. Aos sábados e domingos à noite, são exibidos filmes de renome, havendo ainda, à disposição daqueles que o queiram utilizar um futebol de mesa no parque coberto destinado a recreações. (...) Os Universitários têm ainda a sua mão uma grande biblioteca, que montada no prédio da Reitoria no Canela, além de facilitar os ensinamentos necessários, publica os seus trabalhos. As obras editadas, inclusive traduções, são distribuídas gratuitamente[227].

Ainda em 1960, no mês de setembro, inaugurou-se a "majestosa" Escola Politécnica, um edifício de grandes proporções que visava a atender às exigências do ensino de Engenharia. Para tanto, dotou-se a Escola de equipamentos necessários à formação de bons profissionais e, tudo isso, em ambiente "confortável e moderno". Na nova Politécnica, estudantes e professores disporiam de uma biblioteca com cabines de estudo, gabinetes de trabalho, grandes áreas para cada um dos seus Departamentos, "completos e perfeitos" laboratórios de física, química, mecânica e hidráulica. Além das salas para aulas teóricas, contava ainda com um pequeno auditório, uma sala da Congregração, cantina e salas para reuniões dos corpos docente e discente. Previa-se para o futuro a construção de uma "barragem" e "zona industrial" experimentais, um grande auditório e mais oito anfiteatros para duzentas pessoas cada um[228]. Esses projetos, contudo, nunca chegaram a ser concretizados.

Eram, então, 22 mil metros quadrados de área construída — "uma Babilônia", segundo o *Estado da Bahia* — para abrigar uma população de até 1600 alunos. Coincidentemente, era a mesma capacidade de público do Teatro Castro Alves[229], que também acabava de ser construído. Porém, mais do que apenas pela identidade entre dois números, ambos os

projetos ligavam-se pela concepção de funcionalidade arquitetônica e, principalmente, eram duas faces da mentalidade desenvolvimentista então predominante. Não por acaso, o discurso do presidente Juscelino Kubitschek — que dois meses antes havia recebido das mãos do Reitor Edgar Santos o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade da Bahia[230] — privilegiava a formação de técnicos especializados[231], figuras fundamentais nos seus planos de construção do parque industrial brasileiro. E, no caso específico de universidades nordestinas, uma tão bem equipada Escola de Engenharia, certamente abriria novas possibilidades de contribuição ao progresso da atrasada região nordeste do país.

A presença da "mentalidade do desenvolvimento" na Universidade da Bahia pode ser detectada desde meados dos anos 1950 quando, ao crescerem os investimentos da Petrobrás no estado, os jovens técnicos saídos de suas escolas começam a ganhar projeção. A construção do oleoduto Mata-Catu-Candeias torna-se um exemplo dessa valorização dos profissionais por ela formados. Noticiando a vinda do presidente da República à Bahia, em maio de 1956, para presidir a cerimônia de inauguração do oleoduto, o *Estado da Bahia* destaca que o engenheiro responsável por aquela "grande obra" era um "jovem técnico" de apenas 32 anos de idade, "diplomado pela Escola Politécnica e com curso de especialização nos Estados Unidos"[232]. No ano seguinte, por ocasião de novas inaugurações no estado, Juscelino Kubitschek assiste à assinatura do convênio entre a Petrobrás e a Universidade da Bahia para a instalação, em Salvador, do curso de Geologia. Inaugurava-se o edifício-sede da empresa e, no longo discurso que pronunciou então, Juscelino afirmava que esse acordo vinha atender "ao alto objetivo de preparar geólogos" para compor os quadros da Petrobrás.

> Defrontamos o grave problema da carência de técnicos especializados em estudos do subsolo. Precisamos formá-los em número cada vez maior porque, se são amplas as áreas do território brasileiro de que temos apenas vagas informações, maior ainda é o nosso desconhecimento do subsolo nacional, cujos mistérios devemos dominar para que os seus segredos sejam incorporados aos fatores de prosperidade da Nação[233].

Esse empenho da Universidade da Bahia pela causa do desenvolvimento baiano é, entretanto, anterior ao Governo Kubitschek, como prova o depoimento de Rômulo Almeida acerca de sua fundamental contribuição àquela fase imediatamente anterior à criação da CPE. No relatório final dos trabalhos de diagnóstico da economia do estado, entregue ao então governador eleito Antônio Balbino, o futuro presidente da CPE elogia a participação da Universidade na criação de condições para o surgimento da atividade de planejamento na Bahia.

> Encontramos, o Governador e nós, o mais compreensivo apoio do Magnífico Reitor da Universidade da Bahia, Professor Edgard Santos, lucidamente preocupado, como já vinha, com um papel mais ativo da Universidade da Bahia na pesquisa dos problemas da comunidade baiana e que, para isso, esboçara a idéia de um centro de estudos econômicos e administrativos na Universidade[234].

Ao final de 1959, a Universidade anunciava a criação de mais uma unidade no seu sistema de ensino: a Escola de Administração Pública e de Empresas. Segundo o reitor Edgard Santos, o objetivo dessa Escola era proporcionar as condições necessárias para a formação de profissionais que deveriam atuar na área de planejamento das "atividades oficiais ou particulares", como já se verificava "em grandes centros"[235]. Em abril de 1961, a

Universidade da Bahia, em mais uma etapa de sua expansão inaugurava a "nova" Faculdade de Direito, "a maior e a mais moderna do Brasil", segundo seu diretor, e também vice-reitor, professor Orlando Gomes[236].

O novo prédio da Faculdade de Direito, acompanhando a tendência da época, fora também projetado em linhas "modernas" e equipado com a "melhor biblioteca especializada do país"[237]. Com capacidade para receber mil alunos, era uma construção "de grande beleza e com planejamento de todas as necessidades para uma Faculdade destinada ao aprendizado das Leis"[238]. Porém, mais que apenas novas e modernas instalações, inaugurava-se, naquele momento, "um novo sistema para o ensinamento jurídico na Bahia"[239], que previa, entre outras coisas, a permanência dos professores em tempo integral na Faculdade à disposição dos alunos.

A nova Escola previa também espaços para os estudantes. Eles teriam agora "o melhor e mais moderno Diretório Acadêmico do país", ocupando "todo o andar térreo, além de uma extensa área livre (...) destinada a festas e reuniões"[240]. Esse local reservado às atividades estudantis iria abrigar o tradicional Centro Acadêmico Ruy Barbosa (CARB), protagonista de muitas lutas políticas[241] e gerador de líderes na Bahia. Do CARB, surge ainda uma referência importante para o meio intelectual baiano dos anos 1950: a revista *Ângulos*.

> No âmbito da Faculdade de Direito onde pôde nascer como um reflexo, *Ângulos* se tornou uma expressão admirável da Inteligência jovem inovadora. Foi como se se transfigurasse em realidade editorial de boa qualificação, — uma revista de estudantes e professores capaz de durar (...), — aquele rito de sucessiva entrega de uma chave simbólica, que a tradição anual de 1891 adotara para religar os Bacharelandos de cada ano com os seus colegas e sucessores quartanistas[242].

Considerada por Glauber Rocha "uma tribuna para filósofos, juristas e políticos"[243], *Ângulos* havia sido criada pelo CARB, em 1950, "com o objetivo de ser útil aos estudantes da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia" e recomendar-se "como uma verdadeira revista de cultura aos universitários e intelectuais do Brasil", segundo seu primeiro editorial[244]. Para Fernando Peres, "os seus 20 (vinte) números demonstraram a seriedade dos seus fundadores e continuadores"[245]. Dessas vinte edições de *Ângulos*, dezoito foram publicadas até 1966 e as duas últimas somente apareceram em 1981/1982, quando tem início "seu terceiro silêncio, sono ou repouso"[246], pois que também entre os números 17 (nov. - dez. 1961) e 18 (nov. 1966) passaram-se cinco anos. Em seu estudo sobre *Ângulos*, João Eurico Matta divide a vida da revista em cinco fases. Destaca-se aqui a chamada "FASE III. Renovação Humanística e laços com a Geração de *Mapa*. Números 12 (dez. 1957) a 15 (mar. 1960)".

> Glauber Rocha presente nos números 12 a 15, como redator, paginador, esteta e crítico de cinema; a volta de Adalmir da Cunha Miranda no nº 13 (...); xilogravura de Calasans Neto e cores na capa do 12 (...); desenho de Mário Cravo no nº 13; linda capa em azul, de Jenner (e só esta ilustração) no nº 14; linda capa em vermelho, de Genaro (e só ela) no nº 15; a poesia de Fernando Peres, Frederico José de Souza Castro, Florisvaldo Mattos e Jair Gramacho; a presença de Machado Neto e de seus alunos João Ubaldo Ribeiro e David Salles; no nº 12 os desenhos de

> Sante e Raimundo Oliveira — todos esses fatos caracterizam, na terceira fase de *Ângulos*, um encontro das gerações de *Cadernos da Bahia* e de *Mapa* (...)[247].

São, realmente, laços muito estreitos que unem as duas publicações nessa época. Ao enumerar os colaboradores mais jovens dos números 12 a 15 de *Ângulos*, na verdade, Matta apresenta alguns dos principais componentes da Geração Mapa, também chamada "A Geração de Glauber". Em 1987, por ocasião das comemorações dos trinta anos do lançamento da revista *Mapa*, Fernando Peres produz um depoimento sobre a trajetória de sua geração, estabelecendo, ao final de sua fala, "uma espécie de nominação de elenco" dos integrantes dessa Geração Mapa:

> Glauber Rocha, eu, Calasans Neto, Carlos Anísio Melhor, poeta, grande declamador das jogralescas, Paulo Gil Soares, Florisvaldo Mattos, Antônio Guerra, Ângelo Roberto, artista plástico, Fernando Rocha, jornalista e escritor, Sante Scaldaferri, João Carlos Teixeira Gomes, escritor e jornalista, Silva Dutra, poeta, Fred Souza Castro, jornalista e poeta, Albérico Motta magistrado, Lina Gadelha, uma mulher fazendo parte de um grupo de jovens literatos, jovens poetas (...)[248].

O ano de 1956 marca a primeira realização desse grupo de "meninos inquietos", vindos do interior ou de bairros da classe média de Salvador, que queriam sacudir aquela cidade pacata, de pequena vida cultural[249]. Trata-se das Jogralescas, recitais de poesia moderna com tratamento de teatro, que aliava às declamações cenografia e iluminação.

> Uma nova geração de intelectuais está em marcha no Colégio Estadual da Bahia, através de um movimento dos mais interessantes e louváveis no campo da poesia, do conto, do romance, das artes plásticas em geral e, finalmente, do teatro[250].

Era um domingo de dezembro e a estréia da Jogralesca obteve "grande êxito", apresentando obras de Carlos Drummond de Andrade (*Caso do Vestido*), Augusto Frederico Schmidt (*Meu Avô*), Cecília Meireles (*Enterro de Isolina*), Jorge de Lima (*Essa Nega Fulô*), Ascenço Ferreira (*A Mula da Tarde*), Vinícius de Moraes (*Balada do Morto Vivo*, *Falso Mendigo* e *Poema Enjoadinho*), Cassiano Ricardo (*Futebol*) e ainda criando uma pantomima em homenagem a Garcia Lorca. Essa primeira encenação de poemas teve direção geral de Glauber Rocha, Fernando Peres e cenografia de Calasans Neto[251]. Nos seus dois anos de existência, a Jogralesca montou uma série de seis espetáculos. Segundo Glauber Rocha, esses espetáculos se constituiam em uma "sucessão de 12 a 20 *cenas* em cada qual um ou mais atores falavam um Poema *diante* de *objetos sob* determinada *luz*".

> Lembro-me de algumas: "Os Três Malamados" de João Cabral de Mello Netto. Cenografia: ao fundo uma tela branca atrás da qual desfila Fernando da Rocha Peres no papel do *malamado a quem o amor comeu tudo*.
> Em primeiro plano à direita entrando e saindo de um biombo de quarto de puta baiana em jeans e camiseta negra Paulo Gil Soares lamenta o *malamado* marinheiro de Fernando Pessoa mitificado por três irmãs.
> À esquerda Carlos Anísio Melhor de terno negro e gravata sentado numa cadeira defronte um quadro de Mãe mineira drummondiana reflete sobre a solidão de um burguês a quem o amor roubou economia, política e sexo[252].

Em junho de 1957, quando a Jogralesca "indiscutivelmente já é uma realidade", sua quarta apresentação é marcada por um incidente provocado por uma professora do Colégio Central, que alegara desrepeito à Igreja Católica por causa da encenação do poema *Blasfêmia* de Cecília Meireles. Segundo José Moraes, o crítico de teatro do *Estado da Bahia*, houve uma "lista tendenciosa de protesto" assinada por alguns professores que, inclusive, não tinham visto o espetáculo[253]. Por sua vez, os professores que assistiram a encenação do poema teriam defendido os estudantes e até procurado esclarecer o mal-entendido[254]. Essa conturbada apresentação da Quarta Jogralesca, além de Glauber Rocha e Fernando Peres, contou também com Paulo Gil Soares na direção[255]. Nesse episódio, o grupo teve ainda o apoio de várias pessoas, entre intelectuais, professores, críticos, estudantes, além da solidariedade dos jovens integrantes do Teatro de Arena que, à época, encontravam-se em Salvador, todos protestando contra a censura[256].

Ainda em 1957, esses mesmos personagens criam as Edições Macunaíma, para editarem seus próprios trabalhos, e *Mapa*, uma revista literária que deu nome ao grupo. *Mapa* teve apenas três números — os dois primeiros editados por Fernando Peres e o terceiro, já em 1958, editado por Glauber Rocha. Segundo seu primeiro editorial, *Mapa* era "um sonho acalentado em salas e corredores", o sonho de uma "mocidade que tem coragem, idéias e ideais impressos em tipos e papel"[257]. Editada pela Associação Bahiana dos Estudantes Secundários (ABES) com a ajuda da Universidade da Bahia, *Mapa* suscitou com seu lançamento "as mais desencontradas opiniões no meio estudantil local", segundo a Tribuna do Estudante do *Estado da Bahia*, de 7 de novembro de 1957.

> "Mapa", em seu primeiro número, está cheia de um intelectualismo pouco agradável. Acreditamos que por isto a revista não conseguiu penetrar satisfatoriamente na população estudantil, como era de se esperar, muito embora alguns diretores da ABES insistam em dizer que "Mapa" está cumprindo o seu objetivo, qual seja o de levar o estudante a um círculo externo, ou melhor, fazer chegar a outros planos da sociedade a vida e necessidade do estudante bahianos (...)[258].

O parecer do colunista, além de fazer restrições aos "moldes avançados" de *Mapa*, discordava também da escolha do seu nome que, para ele, sugeria "boletins do IBGE!"[259]. Já em 1986, ao explicar porque *Mapa*, Fernando Peres reconhecia ser esse um nome "agressivo", "duro" e "forte", porém não um nome literário.

> É um nome para sorridentes agentes de viagem, não é um nome para uma revista literária. Mas a explicação é fácil, é que nós, siderados como estávamos pela poesia, e pela poesia moderna brasileira, amávamos um poeta chamado Murilo Mendes. O Murilo Mendes tem um poema longo intitulado "Mapa" de onde nós nos inspiramos para cunhar o nome da revista[260].

Nesse primeiro número de *Mapa*, Glauber Rocha publicava um longo artigo sobre cinema[261]. O número seguinte — "simplesmente magnífico", conforme a opinião do jornal *A Tarde*[262] — fazia uma homenagem ao jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos, que representava o que existia de "revolucionário" no cinema brasileiro, trazendo "Três Fragmentos" do roteiro do seu segundo filme, *Rio, Zona Norte*[263].

> Somente aplausos — e dos mais calorosos — merecem os jovens secundaristas, pela sua vitoriosa iniciativa. É a revista que nossa terra estava a carecer, com esse aspecto modernista e revolucionário em prol da cultura baiana[264].

A terceira e última edição de *Mapa*, já dirigida por Glauber Rocha, esclarecia no editorial que "embora sofrendo algumas modificações de ordem interna (...) as posições fundamentais estão em mesma base: editar os novos sobretudo, os mais velhos na medida do possível e do justo"[265]. Nesse número, o cinema ganha maior espaço — são publicados dois artigos, um de Glauber, "Raíces Mexicanas de Benito Alazraki" e outro de Alex Viany, cineasta e historiador do cinema brasileiro, "Um Musical Carioca Estouro na Praça". O lançamento do terceiro número de *Mapa* foi "um grande acontecimento para a Bahia intelectual"[266]. A festa, realizada a 12 de outubro de 1958[267] na galeria Domus, inaugurava também o I Salão Baiano de Poesia, sob a coordenação de Glauber Rocha. Era "mais uma demonstração de que a juventude intelectual baiana" encontrava-se "em franca ascensão", como há muito tempo não se verificava na Bahia[268].

O muito presente nome de Glauber Rocha, como se pôde perceber aqui, além de vinculado à Universidade da Bahia enquanto aluno da Faculdade de Direito entre 1957 e 1961 — "fez vestibular, passou, desencantou-se e seguiu caminho cinematográfico"[269] — , teve ainda destacada participação na recém-criada Escola de Teatro[270]. Conforme seu próprio depoimento, o contato com os cursos de teatro fora, ao lado da atividade crítica no jornalismo, uma etapa importante na sua trajetória artística: de diretor das Jogralescas até a sua referência maior de cineasta:

> Artigos sobre ficção e cinema. Do romance ao cinema materializado na operação crítica: literatura crítica das alienações estetizantes das letras e das artes. Nas artes, o Teatro. Do Teatro ao Cinema[271].

Aquela Escola de Teatro, mais a Escola de Dança e os Seminários de Música, integravam as famosas, e pioneiras na universidade brasileira, escolas de artes da Universidade da Bahia. Fundadas em meados dos anos 1950, as três escolas foram inicialmente dirigidas por eminentes profissionais convidados pelo Reitor Edgard Santos para virem lecionar na Bahia. O pernambucano Eros Martim Gonçalves chega a Salvador, em 1955, para estruturar os Cursos de Interpretação e Direção da Escola de Teatro. A polonesa Janka Rudska, entre 1957 e 1959, responsabiliza-se pelos trabalhos desenvolvidos na Escola de Dança e o alemão Hans Joachim Koellreuter funda, a partir de 1955, com o apoio de Sebastian Benda e Ernst Widmer, os Seminários Livres de Música. Os estudos realizados nessas Escolas e, principalmente, os espetáculos deles resultantes, movimentaram a vida cultural baiana.

Por ocasião da inauguração dos Seminários de Música em julho de 1959, o discurso proferido pelo maestro Koellreuter explicava a idéia norteadora do ensino dessas linguagens artísticas na Universidade da Bahia. Privilegiando "o espírito criador [que] sempre duvidando, procura, investiga e pesquisa", Koellreuter defendia uma escola viva que apresentasse sempre problemas novos, cujas soluções fossem buscadas por todos — professores e alunos — que dela participassem.

> É que a base do estudo e do estudo das artes, em particular, principalmente quando integrado no ensino universitário, é o ambiente, um ambiente que possa incentivar no aluno a vontade de estudar incessantemente e a liberdade interior de deliberar. A alma desse ambiente é o espírito criador. Sem este não há arte. Não há educação[272].

Os Seminários Livres de Música inauguraram essas novas escolas de artes da Universidade da Bahia. Iniciam-se em 1955, depois do I Seminários Internacionais de Música realizados com sucesso no ano anterior. São denominados "Livres", pois que se fundavam "livres da estrutura rígida das escolas de formação profissional", conforme depoimento de Ernst Widmer[273]. Desde 1946, falava-se de um Curso de Música na Universidade da Bahia quando sua Comissão Organizadora recebe os pedidos de incorporação de duas tradicionais instituições ligadas ao ensino da música em Salvador: o Instituto de Música e a Escola de Música da Bahia[274]. Segundo o professor Pedro Calmon, vice-reitor da Universidade do Brasil, designado para presidir a comissão de planejamento e organização da Universidade da Bahia, esses dois pedidos "deixavam entrever um fato auspicioso": a possibilidade da existência de uma escola de música para que o crescimento dessa nova Instituição contasse também com "esse ramo da educação e da cultura"[275]. Ainda que nem o Instituto, nem a Escola de Música tenham sido incorporados à Universidade[276], essa disputa promoveria a criação dos Seminários Livres de Música.

Outra referência importante para os estudos de música em Salvador são os trabalhos desenvolvidos, a partir dos anos 1940, pela Orquestra do Padre Mariz[277] e por Dona Alexandrina Ramalho, à frente da Sociedade de Cultura Artística da Bahia (SCAB). Ao longo desses anos, a SCAB proporcionou aos baianos o contato com "artistas de renomado cartaz internacional"[278], promovendo o gosto pela música, tanto no sentido da consolidação de um público interessado quanto no incentivo à formação de novos músicos.

Um resultado significativo desse apoio ao desenvolvimento de atividades musicais em Salvador foram os Seminários Internacionais de Música que, a partir de 1954, todos os anos eram promovidos pela Universidade. Buscando integrar e atualizar os estudantes de música de todo o Brasil, esses Seminários visavam ainda a contribuir para a complementação da formação dos jovens músicos brasileiros[279]. O sucesso desses Seminários, que até 1964[280] foram sempre franqueados ao público, é um fato que merece destaque. Um exemplo do interesse despertado por esses espetáculos é o entusiasmado registro que o *Estado da Bahia* fez acerca da grande freqüência verificada nos V Seminários Internacionais de Música, realizados entre julho e agosto de 1958.

> Durante um mês milhares de pessoas acorreram ao Salão Nobre da Reitoria para ouvir música de qualidade. Sucederam-se os concertos de piano, violino, oboé, flauta, trompa, duos, trios, quartetos, octetos, enfim uma variedade admirável de expressões musicais que sempre encontraram a casa cheia, quer fossem nos concertos vespertinos quer nas noites de gala. Fica feito esse registro como um dos sintomas mais animadores de espiritualidade e de interesse pela alta cultura demonstrada pelo povo bahiano e de modo especial pela sua mocidade (...)[281].

É importante mencionar ainda um outro acontecimento musical do ano de 1958, em Salvador. Trata-se do I Concurso Nacional de Piano que, além de grande sucesso de público, revelou futuros talentos da música erudita no Brasil. Ao final do concurso, segundo

o *Estado da Bahia*, o público, entusiasmado, aplaudiu o resultado oficial do júri, encerrando então "com chave de ouro o belíssimo certame, que foi uma demonstração de força de vontade e amor à cultura musical"[282]. Os festejados vencedores foram, então: Norma Appel Bojunga, a campeã, candidata do Rio Grande do Sul; Arthur Moreira Lima e Fernando Lopes, ambos do Rio de Janeiro, dividiram o segundo prêmio; e Vicky Adler, também do Rio, ficou com o terceiro lugar.

> Revestiu-se de grande pompa o concerto de encerramento do I Concurso Nacional de Piano, (...) na Reitoria da Universidade da Bahia. O acontecimento contou com a presença do Ministro de Educação e Cultura, sr. Clóvis Salgado, que pessoalmente entregou os prêmios aos candidatos vencedores. (...) O público não poupou aplausos, a todos os executantes, principalmente àquela que, merecidamente, conquistou o primeiro lugar. Destacou-se, também, a Orquestra Sinfônica da Universidade da Bahia, que sob a regência do maestro Cláudio Santoro, executou maravilhosamente o acompanhamento dos concêrtos, demonstrando mais uma vez a qualidade de seus artistas[283].

Além da Orquestra Sinfônica, que nessa época contava com cerca de cinqüenta integrantes, os Seminários de Música formaram um coral com 120 figurantes, um madrigal de 30 vozes, um *Colegium Musicum* para repertório de música antiga, um Quinteto de Sopro e vários pequenos conjuntos[284]. No seu corpo docente, destacavam-se Lola Benda, Maria Rosita Salgado Góis (que dava orientação pedagógica para musicalização da criança e iniciação musical), Pierre Klose, além dos já citados Sebastian Benda, Ernst Widmer e o diretor H. J. Koellreuter[285]. É interessante lembrar aqui o fato de o maestro Koellreuter ter sido professor de vários nomes — Tom Jobim, o maestro Júlio Medaglia e o musicólogo Brasil Rocha Brito[286], são exemplos — ligados à Bossa Nova ou à sua análise crítica.

Menos promotora de eventos[287], a Escola de Dança Contemporânea da Universidade da Bahia iniciou seus trabalhos em 1957, a princípio sob a direção de Janka Rudska[288] e, a partir de 1960, de Rolf Gelewsky que permaneceu no cargo até o ano de 1971[289]. A Escola de Dança, que não chegou a ter seu próprio prédio, teve boa aceitação entre aquele público baiano que tinha acesso ao ensino universitário, apesar de não ter havido muita divulgação de suas atividades[290]. Malgrado as dificuldades iniciais causadas pelo pioneirismo da iniciativa, ao final dos anos 1950, a Escola de Dança "era uma realidade vitoriosa", já que os jovens baianos estavam "realmente se interessando por mais essa modalidade de arte, que era pouco praticada entre nós"[291].

O projeto do curso de dança da Universidade da Bahia concebia o estudo da dança em estreita relação com as outras artes. Assim, além das matérias básicas do curso, outras disciplinas de caráter mais amplo eram oferecidas[292], pois os objetivos da Escola não se restringiam somente à formação de dançarinos. Visando também formar professores, coreógrafos e um conjunto de dança contemporânea, a Escola de Dança oferecia curso para crianças, curso de ginástica moderna e ainda um outro para dança de teatro[293]. Pode-se perceber, portanto, como a Escola de Dança, em sua proposta de ensino, vinculava-se às de música e de teatro. Ou melhor, os trabalhos das três escolas de artes integravam-se no sentido da formação de profissionais completos[294]. Além de relacionarem-se pelos currículos,

as escolas também colaboravam entre si nos espetáculos oferecidos ao público. Um exemplo significativo desses encontros foi a participação do Madrigal do Seminário de Música na estréia da primeira peça encenada pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

Tudo indica que esse sempre mencionado ambiente propício ao desenvolvimento cultural marcou realmente a cidade do Salvador à época. Também o professor Martim Gonçalves, quando da sua chegada em setembro de 1955, destacava a existência de um clima favorável à criação artística em Salvador, como um dos principais motivos que o levara a aceitar o convite do reitor para dirigir, na Bahia, "a primeira escola de teatro dentro de uma universidade brasileira"[295].

> Chegando (...), já tive ocasião de constatar o interesse que existe nos cursos de música da Universidade, que o professor Koellreuter dirige com tanta eficiência. O que muito me impressionou, naquela manhã de domingo cheia de sol, foi o fato de verificar a presença de moças e rapazes, que poderiam estar na praia, reunidos numa sala, atentos à aula do professor Benda, sobre uma sonata de Beethoven[296].

O curso regular de teatro começou em maio de 1956, contribuindo para uma espécie de renascimento das artes cênicas baianas. Em 1955, o diretor Martim Gonçalves viera a Salvador para realizar uma série de palestras sobre teatro e contactar com possíveis interessados na formação de um grupo teatral. O seu objetivo era o de sentir o ambiente cultural em Salvador para decidir se aceitaria ou não o convite de Edgard Santos para estruturar um curso universitário de teatro[297]. Nesse período, o teatro baiano encontrava-se em completa estagnação, segundo José Moraes, então o crítico teatral do *Estado da Bahia*. Moraes relacionava sempre essa situação àquela idéia corrente à época de que a Bahia era, também para o teatro, a "terra do já teve"[298]. Curiosamente, em um curtíssimo espaço de tempo, a situação se inverte e o mesmo José Moraes, em sua coluna de 28 de abril de 1956, dá notícias dessas mudanças.

> O movimento teatral em nossa velha e centenária cidade, vem tomando um novo surto, um impulso auspicioso, pois, com os nossos grupos de Amadores foi mantida a chama por mais de um decênio e, do ano passado para cá, temos recebido uma série de Companhias Profissionais que tem colocado lenha na caldeira[299].

De fato, desde o final de janeiro de 1956, após aquelas denúncias de marasmo do crítico, quando a Câmara Municipal concedeu auxílios e subvenções a várias entidades amadoras[300], a crescente movimentação em torno do teatro pode ser claramente percebida através dos jornais. Em março, a União dos Estudantes da Bahia resolveu fundar o seu Teatro Universitário[301]. Os diversos grupos amadores existentes decidem realizar, em julho, o Primeiro Festival de Teatro da Bahia[302]. Esses grupos fazem-se também presentes em diversos festivais que aconteciam nos vários estados do país[303]. Assim, o teatro amador baiano vinha "tomando um ritmo e desenvolvimento dos mais promissores", criando, cada vez mais, "maiores condições para preparar um público"[304], elemento fundamental para a consolidação de qualquer dramaturgia.

As visitas das companhias profissionais de teatro, em sua maioria vindas do Sul do país, são o segundo fator, ainda na opinião de José Moraes, responsável pelo crescimento do movimento teatral na Bahia. Nessa época, a cidade do Salvador recebia os mais tradicionais nomes do teatro brasileiro, acompanhados sempre de suas respectivas Companhias: Dulcina de Morais, Procópio e Bibi Ferreira, Palmeirin, Cacilda Becker, Silveira Sampaio; os jovens do Teatro de Arena também vieram e, em 1961, até o "monstro sagrado" do teatro francês, Jean-Louis Barrault, apresentou seu espetáculo ao público da capital baiana[305].

> No ritmo que vem se desenvolvendo o movimento teatral em nossa capital, dificilmente poderá parar. Depois de muito tempo a nossa velha terra do - já teve - toma novamente o pulso das coisas da cultura e das artes e acelera o passo para voltar a apresentar bons espetáculos e receber a visita de grandes grupos da mais popular e positiva de todas as artes[306].

Finalmente, deve-se acrescentar aqui um terceiro elemento, de grande importância, para esse momento de ressurgimento da arte teatral baiana: a criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Junto aos dois fatores destacados por José Moraes, e no cerne da movimentação cultural promovida pela Universidade como um todo, o curso de teatro funcionou como um significativo aglutinador de jovens talentos, cujo exemplo mais notável é o de Glauber Rocha, alguns deles exorbitando a área específica do teatro.

Quando Martim Gonçalves começou o curso em 1956, as aulas foram ministradas no prédio da Escola de Enfermagem. Logo em seguida haveria sede própria, o Solar Santo Antônio, situado no Canela, à Avenida Araújo Pinho e, já em 1958, inaugurava "moderna" sala de espetáculos, também batizada de Teatro Santo Antônio[307]. Vale lembrar aqui a campanha pela retomada da construção do Teatro Castro Alves em 1957, que pode ser vista como uma das conseqüências desse rápido crescimento do movimento teatral em Salvador, quando, inclusive, ocorreu a abertura de outras novas salas de espetáculos[308].

Ainda em 1956, no mês de agosto, iniciaram-se os ensaios para a primeira apresentação pública da Escola. Em setembro, por ocasião do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, que se realizaria em Salvador, os alunos do Curso de Teatro marcaram sua estréia na Igreja de Santa Tereza, encenando a peça *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente[309]. Para ajudar o professor Martim Gonçalves nessa tarefa, foram convidados dois atores profissionais do Rio de Janeiro, Ana Edler e Antônio Patino. Mais tarde, outros nomes importantes do mundo teatral brasileiro vieram se integrar ao corpo docente da Escola de Teatro nesse período: Gianni Ratto, Domitilla do Amaral, Brutus Pedreira e João Augusto Azevedo são alguns deles. Em 1959, um professor americano, Charles Mc Gaw, "assessorado por Luis Carlos Maciel"[310], trabalhou aqui na montagem de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams[311]. Esses profissionais foram responsáveis, segundo Glauber Rocha, pela formação de um quadro significativo de jovens artistas na Bahia.

> Criaram Othon Bastos, Geraldo del Rey, Helena Ignês, Sônia dos Humildes, indiretamente Antônio Pitanga, Lourival Parizi, alguns dos melhores atores do Brasil pra não falar em João Gama, Echio Reis, Othoniel Serra, Alair Liguori ou autores, produtores e diretores como Álvaro Guimarães, Paulo Lima, Carlos Petrovich — e

> outros que na Bahia subdesenvolvida se formavam em teatro e cultura internacional revelando o sentido didático e épico de um teatro humanista[312].

Dando continuidade aos trabalhos, os alunos da Escola de Teatro montaram, em janeiro de 1957, uma curta peça de apenas um ato, *O Picadeiro*, de Booth Parkington. Exibido no Clube Fantoches, com entrada franca, esse espetáculo representava "uma experiência nova para o teatro bahiano", pois, naquele dia, o público tomava conhecimento do então muito comentado teatro de arena. Diante do ineditismo dessa prática teatral na Bahia, essa apresentação foi precedida por uma explicação acerca do verdadeiro significado do teatro de arena, "que tem como seu ponto alto o simbolismo".

> Os personagens à moda do teatro oriental terão de fazer de conta que há cenário e agir dentro das normas e da estrutura do símbolo. Vêem, demonstram e agem através da gesticulação e só alcançam realmente seu objetivo se conseguem fazer com que a platéia viva com eles e com eles vejam o que existe em seu redor[313].

Assim, crescia a Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Não, porém, sem divergências internas[314] ou sem restrições externas. Na época da inauguração do Teatro Santo Antônio, o crítico do *Estado da Bahia*, que se assinava Werther, foi convidado para conhecer a nova sala de espetáculos e assistir a montagem da peça que abriria o teatro. Era *Senhorita Júlia*, de August Strindberg. Na coluna do dia 15 de maio de 1958, ele emitiu sua opinião[315] sobre o que vira. Elogiando o "trabalho edificante" de Edgard Santos que, ao construir aquele teatro, estava dando aos estudantes "a oportunidade de melhor realizar o aprimoramento de suas inclinações artísticas", ele afirmava ter gostado "imensamente do teatrinho da Escola". Logo em seguida, porém, viriam as críticas e o "teatrinho" quase veio abaixo.

> Apesar de todo nosso enternecimento pelo trabalho realizador do Magnífico Reitor da Universidade da Bahia, sentimos da parte dos cooperadores técnicos na concretização de tão acalentado ideal, um teatro próprio para a Escola, uns certos deslizes na observância às normas técnicas exigíveis. (...) não possui altura necessária à boa visão dos espectadores, dificultada ainda pela pouca inclinação do piso da platéia. Os degraus no palco lembram palcos dos filmes musicados do Cinema mexicano.

O espetáculo, ainda na opinião de Werther, havia sido "ótimo e bem dirigido" no primeiro ato. Porém, "bem fraco" na segunda e última parte, "fugindo ao nível interpretativo e artístico das cenas anteriores". Suas restrições maiores, contudo, recairam sobre a encenação de uma peça "superada, sem tese, ôca e enfadonha", justamente na inauguração do teatro de uma escola. Ao contrário das "peças modernas" que ele havia, "recentemente", assistido no Rio e em São Paulo (entre as quais *Eles Não Usam Black-Tie), Senhorita Júlia* era "assunto velhíssimo que contavam nossos avós", não atraindo, portanto, o interesse da platéia.

> Quando dissemos peça superada, porque achamos Senhorita Júlia superada para o surto renovador do teatro brasileiro. Uma escola de teatro deve ser uma fonte perene e constante de renovações de técnica, de arte de representar e interpretar, de dirigir e de aplicação das últimas lições do teatro moderno (...). Uma escola

> brasileira na inauguração do seu teatro, por patriotismo, por amor à arte e à cultura nacionais, deveria ter encenado uma peça nossa, de escritor nacional.

Em seguida, ele se dirigia ao próprio Martim Gonçalves para dizer-lhe que "somente o patriotismo, o nacionalismo podem construir uma grande pátria, legando aos pósteros uma cultura e uma literatura que nos honrem". Eram, portanto, duas visões diferentes do fazer teatro naquele Brasil do final dos anos 1950. Uma delas, representada na Bahia por Martim Gonçalves, um médico psiquiatra com formação teatral realizada na Inglaterra à época da Segunda Guerra (estagiara na Companhia Old-Vic, que contava com Lawrence Olivier e Ralph Richardson entre seus integrantes). Em 1948, foi para a França estudar cinema no Instituto de Artes e Estudos Cinematográficos de Paris. Na sua volta ao Brasil, trabalhou com Alberto Cavalcanti na Vera Cruz e, junto com Maria Clara Machado, criou o Teatro Tablado[316]. A propósito das tendências do teatro moderno discutidas à época, Martim Gonçalves acreditava que malgrado a grande tradição dos teatros inglês, francês e italiano, naquele momento, apenas a "América do Norte e a Alemanha" possuíam realmente "um teatro vivo".

> A primeira, através de uma escola realista cujas bases se apoiam de um lado no melodrama do século 19, e do outro no método de interpretação de Stanislavisky. Na Alemanha, ultrapassando o realismo mais direto e aproveitando das experiências anteriores do teatro expressionista, o teatro germânico compõe um estilo muito característico em que a nota teatral é predominante, sem no entanto perder a sua realidade íntima. O teatro de Bertold Brecht é também em última análise um teatro de vivência[317].

A outra visão de teatro, defendida pelo crítico do jornal, aproximava-se daquela concepção do novo teatro brasileiro, inaugurada pelo Teatro de Arena, marcada pela busca de uma "temática" e um "estilo" brasileiros na arte de representar. Portanto, a Bahia também desejava se integrar àquele "surto nacionalista de teatro", do qual falava Vianinha em 1959[318]. Deve-se lembrar aqui o "sucesso de crítica" obtido pelo Teatro de Arena em sua primeira excursão a Salvador em outubro de 1957[319], ainda na fase anterior ao fenômeno *Eles Não Usam Black-Tie* (1958). Afinal, a Bahia compartilhava do nacionalismo juscelinista/isebiano que, no caso do teatro, significava uma espécie de preparação para o teatro político e engajado que iria predominar na década seguinte, os conturbados e inovadores anos 1960.

Apesar da muito criticada orientação "aristocrática" imprimida ao curso de Teatro por Martim Gonçalves nos primeiros cinco anos de sua gestão (1956 - 1961), em oposição à tendência crescente de defesa de uma arte "nacional - popular"[320] que se verificava naquele momento, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, sob sua direção, integrou-se à vida cultural de um importante segmento da sociedade baiana[321], transformando-se em referência das mais significativas para a história do seu teatro. Ao final de 1959, quando a Escola de Teatro já formava sua primeira turma de atores[322], o *Estado da Bahia* — vale lembrar, um jornal cuja linha editorial identificava-se com a primazia dada à alta cultura pela Universidade da Bahia — elogiava aquele "centro de disciplina especializado" que se encontrava, "sem dúvidas, em primeiro plano no Brasil". Apresentava, então, um interessante resumo da curta e densa trajetória daquela "organização de cultura nova e palpitante", que cumpria sua função de formar novas gerações para o teatro brasileiro.

> Houve o encontro de uma geração dotada de vontade e desprovida de conhecimento e de consciência com um artista que trazia o resultado de anos de participação e estudo com o teatro de primeira linha na Europa e nos Estados Unidos (...). Do encontro nasceu a Escola, não propriamente esta que hoje, bem instalada, funciona num antigo casarão, Solar Santo Antônio; mas a Escola em germem se concretizou no primeiro grupo que (...) começou a funcionar com aulas sobre assuntos gerais e logo com um recital de poesia luso-brasileira e com a encenação (...) de Gil Vicente. Depois, foi o tempo e a Escola se transferindo, crescendo, ganhando corpo para ser o que é hoje: uma centena de jovens num parque-jardim passeando sob árvores frondosas, num ar sem calor que cria novo clima de juventude entusiasmada a que se dedica de sábado — e até mesmo de domingo a domingo — a um trabalho de aprender teatro, de fazer teatro, de ser teatro[323].

Além dessas três novas escolas de artes, a Universidade da Bahia contava ainda com a tradicional Escola de Belas Artes, fundada desde 1877. Nos anos 1950, sob a direção do professor Manoel Inácio de Mendonça Filho, essa Escola de Belas Artes transformou-se "num grande atelier, para onde convergia a maior parte dos artistas baianos"[324]. Uma Semana de Artes Plásticas promovida pelos alunos, em agosto de 1959, pode ser vista como um exemplo dessa intensa movimentação. Durante a Semana foram expostos 132 trabalhos dos próprios estudantes, selecionados por uma comissão de professores, entre xilogravuras, colagens, grafites, carvão, lápis de cera, esculturas em madeira e pedra, gravuras em metal[324]. Assim, aquele ambiente propício que Lina Bo Bardi encontrou em Salvador para o desenvolvimento das artes plásticas, estava estreitamente vinculado à atuação desse curso de Belas Artes no meio artístico baiano.

Desde 1893, anexo à Escola de Belas Artes, funcionava o Curso de Arquitetura. Reconhecido pelo Governo Federal em 1949[326], ganhou autonomia em outubro de 1959, surgindo então a Faculdade de Arquitetura[327]. A movimentação da Universidade da Bahia dos anos 1950 atingiu também esses dois cursos. Nessa época, ampliou-se o corpo docente da Escola, inclusive com a chegada de vários professores vindos do Rio de Janeiro, para promover a renovação necessária. Chegaram, então, os professores Maria Célia Calmon e Jacyra Oswald para a área de Desenho e os arquitetos Fernando Machado Leal e José Bina Fonyat Filho, cujo nome se inscreveu na moderna arquitetura baiana. Para a área de pintura, foram contratados João José Rescala, Emídio Magalhães e, entre 1958 e 1961, também o professor alemão Adam Firnekaes. Tinha-se ainda o italiano Romano Gallefi ensinando Estética, e Cid Teixeira, responsável pela cadeira de Estudos Brasileiros[328].

Aquela Magnífica Universidade da Bahia, além das realizações consideradas aqui, promoveu muitas outras atividades. Comprara uma casa, especialmente para abrigar os estudantes estrangeiros que vinham fazer estágios em Salvador, a partir de intercâmbios promovidos com universidades americanas[329]. Para esses estudantes, e quem mais se interessasse, ofereceram Curso Especial de Cultura Bahiana que tinha nomes como os de Milton Santos, José Calasans e Pinto de Aguiar entre os expositores, e os dos professores Machado da Rosa e Agostinho da Silva como organizadores[330]. (Deve-se destacar a figura de Agostinho da Silva, um filósofo e professor português, "o mariscador de talentos", segundo Fernando Peres, que havia chegado à Bahia "como emissário de Pedro Álvares Cabral para retomar

a derrota das caravelas de demanda da África, fundando o Centro de Estudos Afro-Orientais (...)[331].) Ainda sob a direção de Agostinho da Silva, o CEAO trouxe nessa época o professor nigeriano Ebenezer Latunde Lasebikan para ministrar cursos de iorubá[332].

Além desses contatos com as culturas norte-americana e africana, a Universidade da Bahia promovia também aproximações com a cultura européia, em particular a portuguesa e a francesa. Mantinha um Instituto de Estudos Portugueses para dinamizar as relações luso-brasileiras[333] e uma Casa da França sempre em grande atividade. "Um centro de cultura" — conforme lembrava Gilberto Freyre — que parecia "dar sentido novo à velha expressão folclórica que consagra para o brasileiro mais rústico, a 'França', a 'Oropa' e a 'Bahia' como as três culminâncias da civilização humana: da graça de viver e da arte de saber"[334]. Demonstrando essa proximidade com a cultura francesa, a Universidade reuniu, em agosto de 1960, intelectuais, estudantes e jornalistas no salão nobre da Reitoria para ouvir o filósofo Jean-Paul Sartre condenar a literatura burguesa e eleger a literatura popular como "a única aceitável no mundo hodierno"[335].

Por fim, uma Universidade que, já sob o comando do Reitor Albérico Fraga, pôde fazer um Convênio com o Governo do Estado e o Museu de Arte Moderna no sentido de conjugar esforços "para o desenvolvimento cultural do estado da Bahia particularmente no campo das artes", comprometendo-se a contribuir "para a conclusão e instalação do Teatro Castro Alves com meios financeiros ou outros a seu alcance"[336]. Portanto, uma Universidade preocupada não somente com a sua função de ensino, mas também empenhada na discussão e resolução dos problemas mais amplos da sociedade de que era parte integrante. Por isso, afirmava ainda Gilberto Freyre que, naquela Bahia de 1960, Cidade e Universidade completavam-se de modo tal que uma parecia impossível sem a outra.

> Sob este aspecto — a associação da Universidade à Cidade — o esforço desenvolvido na Bahia pelo Reitor Edgar Santos é um esforço exemplar. Devem os demais reitores de universidades brasileiras pedir a esse risonho Santo de beca da Bahia de Todos os Santos a receita do quase milagre que vem realizando, num país onde a regra é as instituições de cultura se conservarem à parte das comunidades a que mais deveriam servir com seu saber, com sua música, com sua arte, com sua ciência[337].

Este foi apenas um breve relato acerca de um curto período da história da Universidade da Bahia, construído, basicamente, a partir de informações recolhidas na imprensa baiana da época. Mais exatamente, a intenção foi iluminar alguns pontos do momento de expansão daquela Instituição que se dizia moderna, identificada com a sociedade que a criara e, principalmente, comprometida com a construção do seu futuro. Portanto, nesse trabalho de consolidação do ensino universitário baiano, estariam os melhores resultados do empenho de muitos — reitor, diretores, funcionários, professores e estudantes — na busca do significado original do conceito de universidade.

NOTAS

1. Cf. Florêncio Santos, *Apud* Darwin Brandão & Motta e Silva. *Cidade do Salvador; Caminho do Encantamento*, Prefácio de Jorge Amado, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1958, pp. 11 - 12.

2. Cf. José Valladares. *Bèabá da Bahia; Guia Turístico*, Salvador, Livraria Turista, 1951, p. 17.

3. Fernando da Rocha Peres. Depoimento sobre a "Geração Mapa" na Academia de Letras da Bahia, mimeo, setembro de 1987.

4. Anna Dias da Silva Carvalho. "O Crescimento Recente da Cidade do Salvador" in AAVV. *A Cidade do Salvador; Aspectos Geográficos, Históricos, Sociais e Antropológicos*, Salvador Imprensa Oficial, 1960, p. 86.

5. *Estado da Bahia*, 09/02/57, p. 2.

6. *Estado da Bahia*, 20/03/59, p. 3.

7. *Estado da Bahia*, 19/07/61, p. 1.

8. Maria David de Azevedo Brandão. "Estrutura Física, Organização Social e Dinâmica do Crescimento de Salvador" in AAVV. *A Cidade do Salvador ...* , op. cit., p. 96.

9. "As linhas mestras do Plano foram estabelecidas com absoluta sabedoria e compreensão do complexo problema. Com a morte do Dr. Mário Leal Ferreira, os trabalhos foram suspensos, de sorte a prejudicar a etapa de sua realização prática, mediante os competentes projetos executivos". Cf. Américo Simas Filho. "Desenvolvimento Urbano da Cidade do Salvador", *Planejamento (Edição Especial) v. 8 - n ½, jan-jun*, Salvador, Fundação Centro de Pesquisas e Estudos - CPE 1980, p. 16.

10. Sobre os problemas de Salvador causados pela sua localização, cf. Aziz Nacib Ab' Saber. "O Sítio da Cidade do Salvador" in AAVV. *Cidade do Salvador; Aspectos Geográficos, Históricos, Sociais e Antropológicos*, Salvador, Imprensa Oficial, 1960.

11. Cf. Heliodoro Sampaio. "Salvador, Cidade, Imagens e Visões", *Planejamento (Edição Especial) ...*, op. cit., p. 21.

12. C. Teixeira. "Evolução Socio-Econômica da Bahia", *Planejamento (Edição Especial)...*, op. cit., p. 10.

13. Juscelino Kubitschek. Discurso na inauguração do edifício-sede da PETROBRÁS. *Estado da Bahia*, 26/01/57, p. 1.

14. *Estado da Bahia*, 10/05/56, p. 2 e *A Tarde*, 09/05/56, p. 2 e 11/05/56, p. 2.

15. Em 1954 a produção dos campos petrolíferos do Recôncavo Baiano não passou de 992.410 barris. Em 1955 atingiu 2.021.900 barris. *Estado da Bahia*, 30/01/56, p. 5.

16. J. Kubitschek. Discurso citado, *Estado da Bahia*, 26/01/57, p. 1.

17. Em 1958 a produção de petróleo do Recôncavo baiano atingiu 18.822.733 barris, chegando a 18.925.067 barris nos dez primeiros meses de 1959. *Estado da Bahia*, 03/11/59, p. 3.

18. Estado da Bahia, 03/11/59, p. 3.

19. "O total desses investimentos corresponderá de 1 até 7,4 % da renda total e de 8,1 % a 66,9 % da renda interna industrial do Estado da Bahia". Cf. Francisco de Oliveira. *O Elo Perdido — Classe e Identidade de Classe*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 43.

20. Sobre a composição social da população de Salvador à época, cf. Milton Santos. *O Centro da Cidade do Salvador; Estudo de Geografia Urbana*, Salvador, Universidade da Bahia, 1959, pp. 47 - 49.

21. F. de Oliveira, op. cit., p. 64.

22. "Desde os que migravam do campo para a cidade , passando pelos que possuíam ou passaram a buscar uma especialização, até os universitários que viram na empresa estatal a possibilidade de fugirem ao espectro dos 'bacharéis de múltiplos títulos', mas sem nenhum emprego, de Jorge Amado, o efeito é de sedução". Cf. F. de Oliveira, op. cit., p. 69.

23. C. Teixeira, op. cit., p. 10.

24. "Poderia ainda afirmar que o processo de desenvolvimento econômico da Bahia começou a se reverter a partir de uma série de fatores, entre os quais a mudança no tratamento cambial para a exportação, com exceção para o cacau, infraestrutura de transportes, implantação da Petrobrás e Paulo Afonso e o próprio sistema CPE". Cf. Rômulo Almeida, Depoimento "25 Anos de CPE", *Planejamento (Edição Especial)* ... , op. cit., p. 5.

25. Cf. Decreto nº 16.261 do Palácio do Governo do Estado da Bahia, de 27 de maio de 1955, que "Cria o Conselho de Desenvolvimento e a Comissão de Planejamento Econômico da Bahia e dá outras providências". *Apud* AAVV. *Planejamento (Edição Especial)* .... op. cit., pp. 60 - 61.

26. Milton Santos. Depoimento "25 Anos de CPE", *Planejamento (Edição Especial)* ...., op. cit., p. 5.

27. R. Almeida. Depoimento "25 Anos de CPE", *Planejamento (Edição Especial)* ...., op. cit., p. 5.

28. Sobre os projetos desenvolvidos pelo FUNDAGRO, cf. Rômulo Almeida. *Rômulo: Voltado Para o Futuro*, Fortaleza, BNB, 1986, pp. 98 - 101. Vale lembrar a proximidade dessa idéia do FUNDAGRO ao discurso de Juscelino Kubitschek que propunha fazer no Brasil "uma revolução agroindustrial em profundidade (...) no sentido de produzir mais, em melhores condições de preço e de custo", *Correio da Manhã*, 03.05.56. Apud Fausto (org). História Geral da Civilização Brasileira III/3, São Paulo, Difel, 1984, p. 155.

29. Pimentel Gomes. "A Industrialização da Bahia", *Jornal da Bahia*, 28/10/58, p. 2.

30. "Há verdadeiramente três Brasil: o do Centro e Sul, em pleno e vertiginoso progresso; o do Centro-Oeste, em acelerada evolução, que começa a tomar-se quase vertiginosa em Goiás e no Sul de Mato Grosso; e o modorrento do Norte, Meio Norte e Nordeste. Quais as razões de tão violento contraste?". Cf. Pimentel Gomes. "A Industrialização no Norte e Nordeste", *Jornal da Bahia*, 05/12/58, p. 2.

31. P. Gomes. "A Industrialização no Norte e Nordeste", op. cit., p. 2.

32. P. Gomes. "A Industrialização no Norte e Nordeste", op. cit., p. 2.

33. Cf. "Capitais do Sul serão Invertidos na Bahia", *Estado da Bahia*, 17/01/57, p. 2.

34. R. Almeida. Discurso citado em "Capitais do Sul ...", op. cit., p. 2.

35. Francisco Malta Cardoso. Discurso citado em "Capitais do Sul ...", op. cit., p. 2.

36. Amintas de Faro Sobral. Discurso citado em "Capitais do Sul ...", op. cit., p. 2.

37. Sobre essa idéia da "psicologia do 'já teve'" criada na Bahia, cf. R. Almeida. *Rômulo: Voltado Para o Futuro*, op. cit., pp. 92 - 93.

38. "Necessita a Bahia de Tratamento Mais Justo do Governo Federal", *Jornal da Bahia*, 17/10/58, p. 4.

39. Cf. P. Gomes. "A Industrialização da Bahia", op. cit., p. 2.

40. "Petroquímica em Julho Industrialização Virá", *Estado da Bahia*, 21/01/61, p. 3.

41. Ver nota 106 de "A Nova Ordem Cultural" à p. 43.

42. Jairo Simões. Depoimento "25 Anos de CPE", *Planejamento (Edição Especial)* ...., op. cit., p. 5.

43. "As idéias do Plano, do Plandeb — que nunca passou, aliás, na Assembléia, mas que era vigente como um catálogo de idéias (...) — elas se realizaram, vamos dizer, em 1/5 do que era possível no meu entender. Em 1/5 ou 1/4 ou 1/3. Mas mesmo isso teve um impacto muito grande". Cf. R. Almeida. Depoimento "Projeto Memória da Petrobrás", op. cit., p. 119.

44. R. Almeida. Depoimento "25 Anos de CPE", op. cit., p. 5.

45. Sobre os projetos implantados na Bahia durante o período 1955 - 1963, cf. *Cartilha Histórica da Bahia*, Rio de Janeiro, Cívica, 1970, pp. 50 - 54.

46. R. Almeida. Depoimento "Projeto Memória Petrobrás", op. cit., p. 119.

47. P. Gomes. "A Industrialização no Norte e Nordeste", op. cit., p. 2.

48. Colombo de Souza. "Soerguimento da Economia do Nordeste", *Estado da Bahia*, 04/01/57, p. 7.

49. Declaração de Augusto Frederico Schimidt, "a quem se deve a iniciativa de ter criado a Operação Pan-Americana". Cf. B. Fausto (dir.), op. cit., p. 164.

50. B. Fausto (dir.), op. cit., p. 164.

51. Cf. A. Cohn. *Crise Regional e Planejamento*, op. cit., pp. 71 - 96.

52. O próprio Juracy Magalhães conta em suas memórias como, apenas 45 dias antes das eleições, conseguiu reverter a campanha a seu favor e vencer o candidato José Pedreira de Freitas apoiado pelo então governador Antônio Balbino. Cf. Juracy Magalhães. *Minhas Memórias Provisórias (Depoimento prestado ao CPDOC)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982, pp. 149 - 150.

53. Cf. A. Cohn, op. cit., p. 63.

54. *Estado da Bahia*, 21/02/59, p. 2.

55. *Estado da Bahia*, 21/02/59, p. 2.

56. As entidades eram: Federação e Centro das Indústrias da Bahia, Federação do Comércio da Bahia, Associação Comercial da Bahia, Instituto de Economia e Finanças e Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade da Bahia, Comissão de Planejamento Econômico (CPE) e Diários e Rádios Associados da Bahia. Cf. "Seminário Sobre a 'Operação Nordeste'", *Estado da Bahia*, 05/03/59, p. 1.

57. *Estado da Bahia*, 06/03/59, p. 3.

58. Os outros nomes eram Cid Sampaio, Parsifal Barroso e Chagas Rodrigues respectivamente governadores eleitos de Pernambuco, Ceará e Piauí. Cf. "O Nordeste Quer um Presidente", *Estado da Bahia*, 17/11/58, p. 2.

59. *Estado da Bahia*, 08/04/59, p. 1.

60. J. Magalhães, op. cit., p. 143.

61. "Quero lembrar que as farpas dirigidas nestes escritos à ação de políticos jamais filtraram paixão ou interesse partidário nem assumiram cunho pessoal. Exprimiram a reação de um observador sem compromisso, que há muito se desligou de ilusões políticas, e, geralmente, prefere falar de outras coisas mais gratas entre o céu e a terra". Cf. C. D. de Andrade. *VERSIPROSA — Crônica da Vida Cotidiana e de Algumas Miragens (1967)*, in _____. *Poesia Completa e Prosa*, volume único, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar, 1973, p. 433.

62. C. D. de Andrade, op. cit., pp. 472 - 473.

63. Sobre sua derrota na convenção da UDN, cf. J. Magalhães. *Minhas Memórias Provisórias*, op. cit., pp. 153 - 159.

64. Cf. T. Skidmore, op. cit., pp. 234 - 238 e Leôncio Basbaum. *História Sincera da República (De 1930 A 1960)*, 5ª ed., São Paulo, Alfa Ômega, 1985, pp. 235 - 242.

65. "As relações entre os dois eram tão ruins que, no dia da transferência de mando, Jânio ameaça destratar JK e JK pensa quebrar a cara de Jânio". Cf. D. Ribeiro. *Aos Trancos e Barrancos ...*, op. cit., s/p.

66. J. Magalhães, op. cit., p. 150.

67. Sobre a estabilidade política do Governo de Juscelino Kubitschek como outro de uma conjuntura especial onde as Forças Armadas e o Congresso atuavam de maneira convergente no sentido de apoiar sua política econômica, cf. MV Benevides, *O Governo Kubitschek* ..., op. cit..

68. As rodovias Itabuna - Ibicaraí - Itapetinga - Itambé - Conquista, Itaberaba - Tupim, Iaçu - Milagres, Catu - Alagoinhas e Piritiba - Mundo Novo, são alguns exemplos. *Estado da Bahia*, "Várias Obras do Governo JM - (2º Ano)", 05/04/61, p. 4.

69. Sobre as principais realizações administrativas do Governo Juracy Magalhães, cf. J. Magalhães, op. cit., pp. 150 - 152.

70. F. de Oliveira, op. cit., p. 17.

71. Sobre a cidade do Salvador à época colonial, cf. Thales de Azevedo. *Povoamento da Cidade do Salvador*, Salvador, Itapuã, 1969.

72. J. Valladares, op. cit., p. 44.

73. J. Valladares, op. cit., p. 70.

74. I.B.G.E.. *Apud* A. D. S. Carvalho, op. cit., p. 80.

75. J. Valladares, op. cit., pp. 128 - 130.

76. M. Santos. *O Centro da Cidade do Salvador* ..., op. cit., p. 24.

77. A. N. Ab'Saber. "O Sítio da Cidade do Salvador" in AAVV. *Cidade do Salvador* ..., op. cit., p. 44.

78. Cf. Anna Carvalho, "O Crescimento Recente da Cidade do Salvador" in AAVV. *Cidade do Salvador* ..., op. cit., pp. 79 - 86.

79. "Em toda a Cidade Alta, antes de 1940, havia apenas um imóvel com 8 andares: era um hotel na rua Chile. (...) Em 1957, a situação é diferente. Na rua Chile, há dois imóveis com 10 andares, um com 9, um com 8, três com 7, um com 5, dois com 4, nove com 3, e quatro com 2. Termina-se a transformação da rua Ruy Barbosa; aparecem vários prédios com 8 e 9 andares: eram sete já em 1957". Cf. M. Santos. *O Centro da Cidade* ..., op. cit., pp. 108 - 111.

80. M. Santos. *O Centro da Cidade* ..., op. cit., p. 57.

81. "Pelo sistema da 'mão única'o acesso ao centro far-se-á pela Avenida Sete, Ladeira de São Bento, Praça Castro Alves, Rua da Ajuda, Viaduto e Praça da Sé, retornando pela Rua da Misericórdia, Praça Municipal, Rua Chile, Praça Castro Alves, Rua Carlos Gomes e Senador Costa Pinto até o ponto de partida, ou seja, a sinaleira das Mercês". Cf. *Estado da Bahia*, 22/07/58, p. 3.

82. Essas medidas haviam sido planejadas desde o início de 1957. Cf. *Estado da Bahia*, 09/02/57, p. 2; 16/07/58, p. 3 e 22/07/58, p. 3 e *A Tarde*, 09/02/57, p. 2; 16/07/58, p. 3 e 22/07/58, p. 3.

83. *Estado da Bahia*, 16/07/58, p. 3 e 22/07/58, p. 3.

84. *Estado da Bahia*, 22/07/58, p . 3.

85. Cf. *Jornal da Bahia*, 27/11/58, p. 1 e *Estado da Bahia*, 24/12/58, p. 3.

86. "Será, esclareceu o sr. Heitor Dias, um órgão executor de planos existentes para obras públicas futuras. Terá (...), 10 % da arrecadação municipal durante 12 anos". Cf. *A Tarde*, 20/03/59, p. 3.

87. Cf. *Estado da Bahia*, 20/03/59, p. 3.

88. Em fevereiro de 1956 o *Estado da Bahia* denunciava a paralisação das obras do túnel Américo Simas. Cf. *Estado da Bahia*, 04/02/56, p. 3.

89. *Estado da Bahia*, 09/02/57, p. 2.

90. Cf. *Estado da Bahia*, 01/08/59, p. 3.

91. *Estado da Bahia*, 01/08/59, p. 3 e 09/04/60, p. 2.

92. D. Brandão & M. Silva, op. cit., p. 129.

93. J. Amado, op. cit., p. 107.

94. J. Amado, op. cit., p. 103.

95. Sobre a demolição da Igreja da Sé, cf. Fernando da Rocha Peres. *Memória da Sé*, Salvador, Tese de Concurso para Professor Assistente do Departamento de História da FFCH / UFBA, Edições Macunaíma, 1973.

96. F. R. Peres, op. cit., p. 35.

97. D. Brandão & M. Silva, op. cit., p. 129.

98. D. Brandão & M. Silva, op. cit., p. 130.

99. Sobre essa classificação dos grupos sociais na cidade do Salvador ao final da década de 1950, cf. A. L. Machado Neto. *Os Valores Políticos de uma Elite Provinciana (Pesquisa de Sociologia Política)*, Salvador, Cadernos da UBE, Progresso, 1958.

100. J. Amado, op. cit., pp. 336 - 338.

101. Cf. *Estado da Bahia*, 02/03/59, p. 3 e 07/03/59, p. 3.

102. Cf. *Diário de Notícias*, col. Krista, 03/03/59, p. 3.

103. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 293.

104. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 298.

105. Cf. "Helena Inês inscrita como candidata dos universitários", *Estado da Bahia*, 16/05/58, p. 3.

106. As misses eram então recebidas por governadores e outras autoridades. Para uma idéia acerca do sucesso desses concursos, cf. "Apoio da União dos Estudantes da Bahia ao Concurso Miss Brasil 57"; "Vale a pena ser Miss Bahia?" e "Miss Brasil: maior festa de beleza da família brasileira", *Estado da Bahia*, respectivamente, 09/04/57, p. 8; 04/08/58, p. 6 e 14/02/59, p. 3.

107. Cf. *Estado da Bahia*, 07/05/58, p. 3.

108. "Helena Inês inscrita como candidata dos universitários", op. cit., p. 3.

109. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 297.

110. Cf. "Helena Ignez é Senhora Glauber Rocha", *Estado da Bahia*, 30/06/59, p. 5.

111. Cf. "Um Novo Casal com 'Mensagem'", *Estado da Bahia*, col. Smart Society, 01/07/59, p. 5. Glauber Rocha também fala do seu próprio casamento, o "mais barroco e contraditório do Brasil". Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 315 - 316.

112. Vale acrescentar aqui uma declaração de Glauber Rocha: "JK era a democracia com a liberdade de expressão pros comunistas. Eu pelo menos fazia propaganda comunista diariamente nas páginas dos Diários Associados que era centrista ...". Cf. _____ . *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 294.

113. *Diário de Notícias*, 27/02/60, p. 3.

114. Vale lembrar que a indústria do turismo era um item do Capítulo 5 - Indústrias do relatório preliminar entregue por Rômulo Almeida, em abril de 1955, ao governador Antônio Balbino, referente ao "estudo da situação e dos problemas da Bahia e da recomendação de medidas ao seu governo". Cf. "Contribuições Preliminares para o Planejamento - Governo Antônio Balbino", *Estado da Bahia*, abril/55 vols II e III. *Apud* R. Almeida. *Rômulo: Voltado Para o Futuro ...*, op. cit., pp. 203 - 209.

115. Aroldo de Azevedo. "Fisionomia da Cidade do Salvador" in AAVV. *Cidade do Salvador ...*, op. cit., p. 52.

116. *Estado da Bahia*, 06/02/56, p. 3.

117. Cf. "Salvador, Centro de Atrações Turísticas", *Estado da Bahia*, 03/01/57, p. 3.

118. Cf. "Turistas Americanos Passarão o Dia 22 Nesta Capital", *Estado da Bahia*, 13/03/57, p. 3.

119. Odorico Tavares. "Água de Meninos", Col. Rosa dos Ventos, *Diário de Notícias*, 17/10/59, p. 3.

120. *Estado da Bahia*, 21/07/58, p. 3.

121. "Rampa do Mercado: Império da Desorganização e Sujeira", *Jornal da Bahia*, 07/08/59, p. 5.

122. O. Tavares. "Feiras e Sordície", Col. Rosa dos Ventos, *Diário de Notícias*, 21/10/59, p. 3.

123. O. Tavares. "Água de Meninos", op. cit., p. 3.

124. *Estado da Bahia*, 14/03/57, p. 3.

125. *Estado da Bahia*, 21/07/58, p. 3.

126. J. Valladares, op. cit., p. 132.

127. *Estado da Bahia*, 23/01/59, p. 3. Para uma discussão acerca da atividade turística na Bahia hoje, cf. Marcus Alban Suarez (coord.). *Salvador, Uma Alternativa Pós Industrial*, Salvador, Secretaria da Indústria, Comércio e Turismo / UFBA, 1990.

128. Cf. *Jornal da Bahia*, 26/10/58, p. 5.

129. "Sociedade Krista Informa", *Diário de Notícias*, 01/11/58.

130. *Estado da Bahia*, 23/01/59, p. 3; 07/03/59, p. 7; 28/10/60, p. 7.

131. *Estado da Bahia*, 18/07/61, p. 5.

132. "Gente Famosa Descobre o Brasil", *Estado da Bahia*, 19/08/59, p. 6.

133. Odorico Tavares. "Hotéis e Turismo", *Diário de Notícias*, col. Rosa dos Ventos, 14/07/59, p. 3.

134. S. Beauvoir. *Sob o Signo da História*, op. cit., p. 243.

135. D. Brandão e M. Silva. *Cidade do Salvador ...* , op. cit., p. 9.

136. M. Santos. *O Centro da Cidade do Salvador ...* , op. cit., p. 124.

137. M. Santos. *O Centro da Cidade do Salvador ...* , op. cit., p. 125.

138. "Porta de Livraria", *Diário de Notícias*, col. Krista, 31-1/02/60, p. 3.

139. "Rua Elegante da Cidade", *Estado da Bahia*, col. Smart Society, 12/02/60, p. 3.

140. *A Tarde*, 17/07/61, p. 8.

141. *Estado da Bahia*, 17/07/61, p. 3.

142. A construção do Teatro Castro Alves fora iniciada no governo Otávio Mangabeira e, desde então, as obras estavam paralizadas. Cf. José Morais. "O Teatro Castro Alves", *Estado da Bahia*, 05/01/56, p. 5.

143. J. Morais. "O Teatro Castro Alves", op. cit., p. 5.

144. Construtora Norberto Odebrecht. *Teatro Castro Alves*, Salvador, Edição do Autor, 1967, p. 16.

145. *Estado da Bahia*, 09/07/58, p. 1.

146. "Destruído o Teatro Castro Alves por Violento Incêndio", *A Tarde*, 09/07/58, p. 1.

147. Costa Filho. "Ainda Sobre o Incêndio do Teatro Castro Alves", *Estado da Bahia*, 14/07/58, p. 7.

148. Cf. Nelsinho Pastor. "Teatro", *Estado da Bahia*, 12/07/58, p. 5.

149. Lia Mara. "Ainda Sobre o Incêndio do Castro Alves", *Estado da Bahia*, col. Da Janela da Minha Rua 19/07/58, p. 7.

150. "Destruído o Teatro Castro Alves por Violento Incêndio", op. cit., p. 1.

151. Clarival do Prado Valladares. "Considerações Estéticas sobre o T.C.A. e sua Interpretação Estética" in Construtora Norberto Odebrecht, op. cit., s/n..

152. Cf. C. N. Odebrecht, op. cit., p. 24.

153. *Estado da Bahia*, 25/01/58, p. 2.

154. C. N. Odebrecht, op. cit., p. 46.

155. C. P. Valladares, op. cit., s/n..

156. *Estado da Bahia*, 25/01/58, p. 2.

157. C. P. Valladares, op. cit., s/n..

158. *Estado da Bahia*, 24/07/59, p. 1 e *A Tarde*, 24/07/59, p. 3.

159. *Jornal da Bahia*, 06/01/60, p. 1 e *A Tarde*, 07/01/60, p. 3.

160. *Estado da Bahia*, 07/01/60, p. 3.

161. O. Tavares. "Com o Pé Direito", *Diário de Notícias*, col. Rosa dos Ventos, 30/12/59, p. 3.

162. "Museu de Arte Moderna é uma Realidade Prática", *Estado da Bahia*, 19/04/61, p. 4.

163. Em 1963, O Museu de Arte Moderna da Bahia transferiu-se definitivamente para o Solar do Unhão, restaurado por Lina Bo Bardi.

164. Cf. *Estado da Bahia*, 07/01/60, p. 3.

165. Além de Lina Bo Bardi faziam parte do conselho diretivo do MAMB: a primeira-dama Lavínia Borges Magalhães como Presidente, Edgar Rêgo dos Santos, Assis Chateaubriand, Clemente Mariani, Miguel Calmon Sobrinho, Gileno Amado e Fernando Correia Ribeiro. Cf. O. Tavares. "Gabarito Alto", *Diário de Notícias*, col. Rosa dos Ventos, 01/08/59, p. 3.

166. "O Baiano e o Museu de Arte Moderna", *Jornal da Bahia*, 31/01/60, p. 7.

167. "Obrigatoriedade de Obras de Arte em Edifícios Novos", *Estado da Bahia*, 04/05/56, p. 2.

168. Grifo nosso.

169. *Estado da Bahia*, 26/09/57, p. 3.

170. Para uma descrição detalhada do projeto dessa Exposição, cf. "Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi Levarão Bahia a S. Paulo", *Estado da Bahia*, 02/09/59, p. 3.

171. Glauber Rocha. "Exposição Bahia no Ibirapuera Roubou Bienal e Fez JK Bater Palmas!", *Estado da Bahia*, 15/10/59, p. 6.

172. "*Martim Gonçalves e Lina ...*", op. cit., p. 3.

173. G. Rocha. "*Exposição Bahia ...*", op. cit., p. 6.

174. G. Rocha. "*Exposição Bahia ...*", op. cit., p. 6.

175. G. Rocha. "*Exposição Bahia ...*", op. cit., p. 6.

176. "Artistas Baianos em Exposição no Rio: Sante, Mário, Calasans", *Estado da Bahia*, 20/01/60, p. 4.

177. Cf. "Artistas Baianos ...", op. cit., p. 4.

178. "Artistas Baianos ...", op. cit., p. 4.

179. Ainda que não colocado explicitamente tudo leva a crer que Glauber Rocha seja o autor desse texto — "Fogos, tiros, manchetes e até o escriba foi citado como crítico de respeito, apesar de distinguir muito um concretismo dum plasticismo". Cf. "Baianos no Rio!", *Diário de Notícias*, col. Krista, 29/01/60, p. 3.

180. *Estado da Bahia*, 04/04/60, p. 3.

181. Sobre a renovação das artes plásticas baianas nesse período, cf. S. C. Ludwig. *Mudanças na Vida Cultural de Salvador (1950 - 1970)*, op. cit..

182. *Estado da Bahia*, 04/04/60, p. 3.

183. "Casa da Bahia (no Rio) Populariza as Tradições, Culturas e Artes Baianas", *Jornal da Bahia*, 05/01/60, p. 1.

184. "Salvador Terá Jornal Luminoso", *Jornal da Bahia*, 03 e 04/05/59, p. 1.

185. João Falcão. "Nosso Compromisso", *Jornal da Bahia*, 21/09/58, p. 1.

186. *A Tarde*, 22/09/58, p. 1.

187. *Estado da Bahia*, 22/09/58, p. 1.

188. *Estado da Bahia*, 02/08/58, p. 1.

189. *Estado da Bahia*, 01/08/59, p. 1.

190. "Salvador Precisa de Mais Supermercados", *Estado da Bahia*, 02/10/57, p. 2.

191. Sobre a chegada dos supermercados ao Brasil, cf. Joaquim Caldeira da Silva. "Eu Vi os Supermercados Nascerem" in Renato Castelo Branco et alii. *História da Propaganda no Brasil*, São Paulo, T. A. Queiroz, 1990, pp. 278 - 285.

192. "O fim da década de 50 assinala o nascimento da atual maior cadeia de supermercados do Brasil, o Pão de Acúçar. (...) Chegamos, assim, à década de 60, quando então os supermercados começam a estruturar-se e a solidificar suas operações, transformando-se no importante ramo de negócios que hoje responde por mais de 75 % do abastecimento de gêneros de primeira necessidade no Brasil". Cf. J. C. Silva, op. cit., p. 282.

193. J. C. Silva, op. cit., p. 281 e também cf. nota 51 deste capítulo, p. 93.

194. J. C. Silva, op. cit., p. 282.

195. "Publivendas Faz 35 Anos de Trabalho com Sucesso", *A Tarde*, 09/07/91.

196. J. C. Silva, op. cit., p. 417.

197. Cf. J. C. Silva, op. cit., p. 418.

198. "Publicidade Fomenta a Prosperidade da Indústria e Comércio", *Jornal da Bahia*, 03-04/05/59, p. 7.

199. *Jornal da Bahia*, 03 e 04/05/59, p. 7.

200. *Estado da Bahia*, 26/12/56, p. 1 e 29/12/56, p. 1.

201. *Estado da Bahia*, 07/02/56, p. 3.

202. *Estado da Bahia*, 10/12/56, p. 3.

203. *Estado da Bahia*, 27/03/57, p. 4.

204. *Estado da Bahia*, 08/01/59, p. 1.

205. O. Tavares. "Televisão Itapoan", *Diário de Notícias*, col. Rosa dos Ventos, 29/08/59, p. 3.

206. *Estado da Bahia*, 19/08/59, p. 3.

207. *Estado da Bahia*, 10/10/60, p. 3.

208. *Estado da Bahia*, 06/09/60, p. 3 e 09/09/60, p. 3.

209. *Estado da Bahia*, 08/11/60, p. 2.

210. *Estado da Bahia*, 10/11/60, p. 1.

211. *Estado da Bahia*, 08/11/60, p. 2.

212. "Constituiu acontecimento de relevo na vida da cidade, a inauguração anteontem, às 17:00 h. da Televisão Itapôa, com a qual os "Diários Associados", ampliam a sua cadeia de estações de rádio e TV". Cf. *A Tarde*, 21/11/60, p. 3.

213. *Estado da Bahia*, 23/11/60, p. 1.

214. É curioso notar que em dezembro de 1960 esse programa *Society*, ocupava vinte minutos no meio (às 20:20h) de uma programação de apenas duas horas e vinte minutos (das 19:55 às 21:5h). Cf. "TV ITAPOAN CANAL 5 — PROGRAMAÇÃO DE HOJE", *Estado da Bahia*, 17/12/60, p. 7.

215. Sobre a criação da Universidade da Bahia, cf. Universidade Federal da Bahia. *Documentos Históricos*, Salvador, Departamento Cultural da UFBA, 1971.

216. Cf. Edgard Santos. Discurso proferido por ocasião das comemorações dos dez anos da Universidade da Bahia, *Estado da Bahia*, 04/07/56, p. 8.

217. Cf. "Ata da Sessão Inaugural do Conselho Universitário da Universidade da Bahia" e "A Universidade Já Tem Vida Própria", *A Tarde*, 03/06/46, *Apud* Universidade Federal da Bahia, op. cit., pp. 26 - 27 e pp. 100 - 101.

218. Cf. *Estado da Bahia*, 04/07/56, p. 8.

219. Cf. *Estado da Bahia*, 30/03/57, p. 3.

220. Cf. *Estado da Bahia*, 09/03/57, p. 3.

221. G. Freyre. "Outra Vez Bahia", Apud *Estado da Bahia*, 09/09/60, p. 4.

222. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 302 e p. 315.

223. O autor cria um roteiro "dos contatos de Inteligência do CARB (Faculdade de Direito) com a dos diretórios de cinco Faculdades do polígono central: Filosofia (passando pelo Colégio da Bahia), Belas Artes, Medicina, Politécnica e Ciências Econômicas". Cf. J. E. Matta. *Ângulos (a vigência de uma revista universitária)*, Salvador, Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1988, p. 28.

224. J. E. Matta, op. cit., p. 26.

225. Cf. "Restaurantes Universitários", *Estado da Bahia*, col. Tribuna do Estudante, 17/12/58, p. 4.

226. "Pela alimentação o estudante paga apenas sete cruzeiros (almoço e jantar), o que significa uma despesa cem por cento menor que o transporte da escola para a Residência. Os que habitam a casa — setenta e oito — pagam a mais duzentos e dez cruzeiros por mês. É bom ressaltar que além dos inscritos há convidados e visitantes, diariamente". Cf. *Estado da Bahia*, 06/05/60, p. 7.

227. *Estado da Bahia*, 06/05/60, p. 7.

228. *Estado da Bahia*, 02/90/70, p. 7.

229. "A lotação do Teatro Castro Alves será de 1600 lugares. Sabendo-se que a nossa cidade conta com cerca de 600 mil habitantes, conclue-se que o limite corresponde plenamente". Cf. *Estado da Bahia*, 25/01/58, p. 2.

230. "JK Professor Honoris Causa da Universidade", *Estado da Bahia*, 11/07/60, p. 4.

231. No Programa de Metas do Governo JK, a meta 30 era a única referente à educação e dizia o seguinte: "*Formação de pessoal técnico* — meta inicial: intensificar a formação de pessoal técnico e orientar a educação para o desenvolvimento. O Govêrno aumentou, progressivamente, as verbas orçamentárias consignadas ao MEC e deixou subsídios importantes sôbre o problema que resultaram dos trabalhos do ENATEC (Grupo Executivo do Ensino e Aperfeiçoamento Técnico, criado em 25/06/59)". Cf. C. Lafer. "O Planejamento no Brasil — Observações sobre o Plano de Metas (1956 - 1961)" in B. M. Lafer, *Planejamento no Brasil*, op. cit., p. 48.

232. *Estado da Bahia*, 09/05/56, p. 2.

233. *Estado da Bahia*, 26/01/57, p. 1.

234. R. Almeida. *Rômulo: Voltado Para o Futuro*, op. cit., p. 204.

235. "A Universidade da Bahia vai ter sua Escola de Administração", *A Tarde*, 15/10/59, p. 3.

236. "Faculdade de Direito: terá as melhores instalações do Brasil", *A Tarde*, 14/11/60, p. 4.

237. "Nova Faculdade de Direito vai ser modelar: dia 30", *Estado da Bahia*, 05/04/61, p. 4.

238. "Faculdade de Direito: terá as melhores instalações do Brasil", op. cit., p. 4.

239. "Nova Faculdade de Direito vai ser modelar: dia 30", op. cit., p. 4.

240. "Nova Faculdade de Direito vai ser modelar: dia 30", op. cit., p. 4.

241. Um exemplo da histórica atuação política do Centro Acadêmico Ruy Barbosa foi sua participação na luta em defesa da redemocratização brasileira em 1945. Cf. Paulo Santos Silva. *A Força da Tradição (A Luta pela Redemocratização na Bahia em 1945)*, Salvador, UFBA/Dissertação de Mestrado, 1991, pp. 38 - 41.

242. J. E. Matta, op. cit., p. 8.

243. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 277.

244. *Apud* J. E. Matta, op. cit., pp. 21 - 22.

245. *Apud* J. E. Matta, op. cit., p. 5.

246. J. E. Matta, op. cit., p. 47.

247. J. E. Matta, op. cit., p. 31.

248. F. Peres, *Depoimento Sobre a Geração Mapa*, op. cit., s/n.

249. F. Peres, op. cit., s/n.

250. José Moraes. "Poesia Moderna com Tratamento de Teatro", *Estado da Bahia*, 04/12/56, p. 5.

251. Cf. J. Moraes. "Poesia Moderna ...", op. cit., p. 5; Pedro Moacir Maia. "Jograis na Bahia", I e II, *A Tarde*, respectivamente, 27/12/56 e 03/01/57; e Adalmir da Cunha Miranda. "Jogralescas", Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 24/08/57.

252. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 248 - 249.

253. Cf. J. Moraes. "Quarta Jogralesca", *Estado da Bahia*, 22/06/57, p. 5. Entre os professores que assinaram a "representação" contra os "fatos ocorridos" quando da apresentação da 4ª Jogralesca e "na defesa do bom nome do Colégio [Central], estavam nomes como os de Candolina Rosa de Carvalho Cerqueira, João Alfredo Guimarães, Cid Teixeira Cavalcante, Cícero Bahia Pedreira Ferraz, José Maria da Costa Vargens, Álvaro Vasconcelos da Rocha, Raimundo Pereira, Itália Magnavita Schaunn, Altamirando Requião, Aristides Fraga Lima, João Barreto de Araújo, Clemente Guimarães, entre outros. Cf. "Memorial da Congregação do Ginásio da Bahia à Direção do Estabelecimento"m *A Tarde*, 03/02/57.

254. Cf. J. Moraes. "Quarta Jogralesca", op. cit., p. 5. Nomes como os do poeta Carvalho Filho, dos professores Hernani Cidade ("eminente catedrático da Universidade de Lisboa"), A. L. Machado Neto e Pedro Moacir Maia e, ainda, do crítico Walter da Silveira expressaram-se a favor da 4ª Jogralesca. Cf. J. Eurico Matta. "Revolução dos Moços Contra o Marasmo Bahiano", *A Tarde*, 04/07/57.

255. Sobre a Equipe Jogralesca, cf. *Estado da Bahia*, 22/06/57, p. 5.

256. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 248.

257. *Revista Mapa*, Salvador, ano 1, nº 1, julho de 1957.

258. "Revista da ABES", *Estado da Bahia*, 07/11/57, p. 5.

259. "Revista da ABES", op. cit., p. 5.

260. F. Peres, op. cit., s/n.

261. Cf. G. Rocha. "O Western — Uma Introdução ao Estudo do Gênero e do Herói", op. cit., pp. 18 - 22.

262. "Mapa", *A Tarde*, 20/12/57, p. 7.

263. Cf. "*Rio Zona Norte* : Três Fragmentos do Roteiro", *Revista Mapa*, Salvador, ano 1, nº 2, 1957, pp. 26 - 34.

264. "Mapa", op. cit., p. 7.

265. *Revista Mapa*, Salvador, nº 3, 1958.

266. *Jornal da Bahia*, 16/10/58, p. 3.

267. *Jornal da Bahia*, 12/10/58, p. 7.

268. *Jornal da Bahia*, 16/10/58, p. 3.

269. F. Peres. Depoimento citado, s/n.

270. Sobre a visão de Glauber Rocha acerca da Escola de Teatro no seus primeiros anos de fundação, cf. G. Rocha. "Gonçalves Martim 76" in *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 293 - 297.

271. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 296.

272. H. J. Koellreuter. "Do Espírito Criador no Ensino das Artes", *Diário de Notícias*, 19/07/59, Suplemento de Artes e Letras, p. 1.

273. Depoimento de Ernst Widmer, julho/1981. *Apud* S. C. Ludwig, *Mudanças na Vida Cultural de Salvador (1950 - 1970)*, op. cit., p. 76.

274. Cf. Universidade Federal da Bahia, op. cit., pp. 50 - 53.

275. *A Tarde*, 03/06/46. *Apud* Universidade Federal da Bahia, op. cit., p. 104.

276. O Instituto de Música encontra-se, hoje, integrado à Universidade Católica do Salvador, enquanto a Escola de Música foi extinta na década de 1970.

277. Cf. S. C. Ludiwg, op. cit., p. 75.

278. "Música: SCAB Promete Grande Temporada em 1959", *Diário de Notícias*, 24/02/59, p. 5.

279. "Na Bahia, o Maior Festival de Mozart", *Estado da Bahia*, 25/06/56, p. 2.

280. "A partir de 1964 começou a ser pago o ingresso aos espetáculos musicais dos Seminários. Verificou-se então o predomínio de estudantes, que tinham entrada grátis. Desde então frequenta a Reitoria um público diversificado não muito numeroso formado por uns restantes assíduos freqüentadores, estudantes e outros". Cf. S. C. Ludwig, op. cit., p. 77.

281. "Um Sinal Animador", *Estado da Bahia*, 05/08/58, p. 2.

282. *Estado da Bahia*, 14/11/58, p. 1.

283. *Estado da Bahia*, 17/11/58, p. 3.

284. Cf. S. C. Ludwig, op. cit., p. 77.

285. *Estado da Bahia*, 25/06/56, p. 2.

286. Cf. A. Campos (org.). *O Balanço da Bossa*, op. cit., p. 8 e S. Cabral. *Tom Jobim*, op. cit., p. 11.

287. "Infelizmente, só nos foi possível apreciar um espetáculo dessa Escola, que por sinal merecem aplausos. Gostaríamos que D. Yanka trabalhasse para a coreografia de um novo espetáculo, pois disso está precisando a Bahia". Cf. "Música: Cresce o Interesse pela Dança Moderna na Bahia", *Diário de Notícias*, 10/03/59, p. 5.

288. Cf. *Estado da Bahia*, 04/03/59, p. 3.

289. Cf. S. C. Ludwig, op. cit., p. 81.

290. Cf. *Estado da Bahia*, 04/03/59, p. 3.

291. Declaração de uma aluna do Curso de Dança, *Estado da Bahia*, 04/03/59, p. 3.

292. Tais como apreciação da obra de arte, antropologia, teoria e solfejo, estética e apreciação da obra musical, origens do folclore, história da arte e história do traje. Cf. *Jornal da Bahia*, 19/12/58, p. 1. e *Diário de Notícias*, 10/03/59, p. 5.

293. Cf. *Jornal da Bahia*, 19/12/58, p. 1.

294. Em 1959, Martim Gonçalves lembrava seus "antigos" planos de construção de um Centro Artístico para a Universidade da Bahia onde funcionaria a Escola de Teatro mas que "serviria não só às suas

atividades, como também à Escola de Música e, finalmente, para apresentação de outras manifestações locais ou vindas à Salvador, cujo padrão artístico fosse reconhecido". Cf. *Jornal da Bahia*, 24 e 25/05/59, p. 5.

295. M. Gonçalves. Entrevista ao *Jornal da Bahia*, 04/04/59, p .3.

296. M. Gonçalves. Entrevista ao *Estado da Bahia*, 26/09/55, p .3.

297. Cf. "A Universidade da Bahia Criará o Conservatório de Teatro", *Estado da Bahia*, 26/09/55, p. 3.

298. Cf. J. Moraes. "Os Grupos Amadoristas", *Estado da Bahia*, 19/01/56, p. 5.

299. J. Moraes. "Procópio e Bibi Ferreira, em Julho", *Estado da Bahia*, 28/04/56, p. 5.

300. Cf. "Os Teatros Amadoristas e as Subvenções", *Estado da Bahia*, 21/01/56, p. 5.

301. Cf. "Teatro Universitário", *Estado da Bahia*, 09/03/56, p. 5.

302. O Festival realizou-se entre os dias 2 e 9 de julho de 1956. Sobre a programação e os grupos participantes do evento, cf. J. Moraes. "O Próximo Festival" e "Festival de Teatro", *Estado da Bahia*, 07/05/56, p. 5 e 20/06/56, p. 5.

303. Cf. *Estado da Bahia*, 02/01/57, p. 5; 05/01/57, p. 5; 20/02/57, p. 5; 01/03/57, p. 5; 25/07/58, p. 3.

304. J. Moraes. "O Homem da Flôr na Bôca", *Estado da Bahia*, 20/06/56, p. 5.

305. Sobre as visitas das várias Companhias cf., *Estado da Bahia*, 09/03/56, p. 5; 19/04/56, p. 5; 28/04/56, p. 5; 07/05/56, p. 5; 05/01/57, p. 5; 24/02/59, p. 3; 30/06/61, p. 1.

306. J. Moraes. "Cia de Revistas no Guarani", *Estado da Bahia*, 05/01/57, p. 5.

307. Cf. *Estado da Bahia*, 11/05/56, p. 5; 08/08/56, p. 8 e 15/05/58, p. 5.

308. Surgiam então novas salas de cinema, como os Cines Capri e Tupi, ambos inaugurados em 1956 e o Cine-Teatro Nazaré, já em 1961.

309. Cf. *Estado da Bahia*, 08/08/56, p. 8.

310. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 295.

311. Cf. "Teatro de Alto Nível na Bahia", *Jornal da Bahia*, 19/08/59, p. 1/2º cad.

312. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 295.

313. J. Moraes. "'O Picadeiro' Hoje no Fantoches", *Estado da Bahia*, 23/01/57, p. 5.

314. Sobre a crise na Escola, quando um grupo "antimartinsista", liderado por João Augusto de Azevedo e Gianni Ratto, deixam a Escola de Teatro para fundar o Teatro dos Novos, cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 293 - 297.

315. Todas as citações seguintes do crítico "Werther" encontram-se na coluna *Teatro*, *Estado da Bahia*, 15/05/58, p. 5.

316. Cf. *Estado da Bahia*, 26/09/55, p. 3 e *Jornal da Bahia*, 04/04/59, p. 3.

317. M. Gonçalves. Entrevista ao *Jornal da Bahia*, 04/04/59, p. 3.

318. *Apud* D. Moraes. *Vianinha: Cúmplice da Paixão*, op. cit., p. 63.

319. Sobre o programa dessas apresentações do Teatro de Arena, cf. *Estado da Bahia*, 03/10/57, p. 3.

320. Para uma visão lúcida sobre a questão do "nacional-popular" na cultura brasileira, cf. Carlos Nelson Coutinho. "Cultura e Sociedade no Brasil" in _____. *Cultura e Sociedade no Brasil; Ensaios Sobre Idéias e Formas*, Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990, pp. 33 - 68. Também os seis volumes publicados pela Brasiliense *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* onde diversos autores analisam o problema nas Artes Plásticas e Literatura, Música, Cinema, Televisão e Teatro.

321. "Imaginem que Autos *[Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna], eram montados no Terreiro de Jesus e a procissão seguia pro Canela celebrada pelas massas através da madruga. (...) A Escola de Teatro de Edgard Santos montava Brecht dentro do Teatro Castro Alves de Juracy pago, a convite e

logo gratuito: mais de cem mil baianos foram ver a *Ópera* e toda população ouviu falar devido total cobertura em rádio, jornais e TV". Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 295 - 296.

322. No dia 12 de dezembro de 1959, uma segunda-feira, em cerimônia "informal, muito simples" formavam-se os atores: João Gama, Nilda Spencer, Roberto Assiz, Otoniel Serra, Jurema Pena, Maria Ivandete, Julieta Bispo, Sonia dos Humildes e Lia Mara. Cf. *Estado da Bahia*, 12/12/59, p. 3 e "Formatura de Atores", *Diário de Notícias*, col. Krista, 16/12/59, p. 3.

323. "Em plena atividade a Escola de Teatro da U.B.", *Estado da Bahia*, 20/08/59, p. 3.

324. S. C. Ludwig, op. cit., p. 82.

325. "Semana de Artes Plásticas instalar-se-á no dia 10", *Jornal da Bahia*, 06/08/59, p. 1.

326. Cf. S. C. Ludwig, op. cit., p. 82.

327. Cf. *A Tarde*, 13/10/59, p. 2.

328. Cf. S. C. Ludwig, op. cit., pp. 82 - 83.

329. Cf. "Bolsistas Ianques Estagiam na Bahia", *Estado da Bahia*, 01/07/59, p. 3.

330. Cf. "Curso Especial: 'Cultura Baiana'", *Estado da Bahia*, 14/04/60, p. 3.

331. F. R. Peres, depoimento citado, s/n.

332. Cf. "Professor Nigeriano Ministrará Cursos de Iorubá na Bahia", *Estado da Bahia*, 24/08/60, p. 3.

333. Cf. "Doutor 'Honoris Causa' da Universidade de Coimbra", *Estado da Bahia*, 30/03/57, p. 3.

334. G. Freire. "Outra vez na Bahia", op. cit., p. 4.

335. "A Literatura Popular A Única Aceitável no Mundo Hodierno: JPS", *Estado da Bahia*, 18/08/60, p. 3. Cf. também, "Existencialismo Traz J. P. Sartre à Bahia", *A Tarde*, 16/08/60, p. 3 e "Sartre na Bahia Fará Conferência Hoje na E. Teatro", *Estado da Bahia*, 17/08/60, p. 3.

336. *Estado da Bahia*, 18/08/61, p. 3.

337. G. Freire. "Outra vez na Bahia", op. cit., p. 4.

338. Vale ressaltar que somente foram mencionadas as realizações do período estudado neste trabalho (1955 - 1961), com destaque para as escolas de artes, pela sua estreita relação com o assunto que está sendo abordado aqui.

CAPÍTULO III

FAZ-SE TAMBÉM CINEMA NA PROVÍNCIA DA BAHIA

"Antigamente nós fizemos o impossível: cinema na Bahia"
(Glauber Rocha, 1968)

1. APRENDER A VER

O cinema era a principal atividade de lazer em Salvador nos anos 1950. Era visto como "o único divertimento realmente popular", naquele lugar onde "pouco ou quase nada"[1] se tinha para fazer[2]. Talvez por isso, além da crítica à programação dos cinemas, as observações sobre a qualidade de suas instalações e equipamentos e, sobretudo, a discussão para a definição dos preços dos ingressos, ocupavam constantemente grandes espaços nos jornais. Esses debates consideravam sempre insuficiente o número de salas de projeção existentes na capital baiana em relação à sua população que, entre 1956 e 1961, situava-se em torno de seiscentos mil habitantes. (O "Cartaz do Dia" do *Estado da Bahia* de 31 de dezembro de 1957, por exemplo, apresentava a programação de 22 cinemas[3], onze dos quais encontravam-se nos bairros centrais da cidade.)

> Incontestavelmente, o cinema é a diversão preferida do baiano. Todavia, o reduzido número de casas de projeções em nossa Capital impede que o público satisfaça a sua preferência. Além de poucos os cines da quadricentenária Cidade do Salvador, não raros deixam de oferecer o mínimo de conforto e comodidade ao público pagante. Mesmo assim a afluência é elevada nos cinemas. Aos domingos e feriados aquelas casas de espetáculos ficam completamente lotadas, quase sempre superlotadas e nos dias úteis a questão não se modifica[4].

Vê-se que o mais procurado entretenimento da cidade não oferecia ao seu público o conforto condizente com sua importância e, principalmente, com os altos preços pagos pelos ingressos. Uma sugestão corrente para solucionar o problema da superlotação era que os cinemas de Salvador, a exemplo de outras capitais "civilizadas" do país, instituisse o sistema

de cadeiras numeradas para evitar o abuso da venda excessiva de ingressos. Somente desse modo, na opinião do cronista, se poderia chamar a ida ao cinema de "divertimento", pois o que se verificava na Bahia era, na verdade, um "sacrifício"[5]. Desde a chegada, com as enormes filas, muitas vezes com "câmbio negro" para a compra dos ingressos, até as brigas provocadas pela disputa de lugares no interior das salas. Além desses inconvenientes, as instalações e os equipamentos da maioria dos cinemas eram precários, a exemplo dos sanitários, bebedouros e dos quase sempre quebrados aparelhos de ar condicionado[6]. Enfim, dizia-se com frequência que os cinemas de Salvador eram "poucos, desconfortáveis e caros"[7].

Os longos debates em torno da qualidade dos cinemas baianos levaram, no início de 1959, a uma classificação das salas para efeito de cobrança de ingressos, de acordo com a portaria da Comissão Federal de Abastecimento e Preços (COFAP)[8]. Depois de muita polêmica[9] envolvendo jornalistas, exibidores, técnicos da COAP[10], estudantes e freqüentadores mais participantes, chegou-se a uma distribuição dos cinemas de Salvador em quatro categorias. (Na classe especial, com preços liberados, estavam o Guarani e o Capri; na primeira categoria, ficou somente o Excelsior; na segunda, o Tupi, Aliança, Pax, Glória, Oceania, Itapagipe e Roma; finalmente, na terceira categoria ficaram os cinemas restantes: Liceu, Jandaia, Art, Rio Vermelho, Popular, Brasil, Liberdade, Bonfim, Santo Antônio e Amparo[11].) Contavam-se, então, vinte[12] cinemas funcionando na cidade em janeiro de 1959.

O Tupi e o Capri eram os mais novos cinemas de Salvador, ambos inaugurados em 1956, nos meses de maio e dezembro, respectivamente. Com o Cine Tupi, construído à Rua Dr. J. J. Seabra, o público ganhou uma "nova e confortável"[13] casa de espetáculos, com capacidade para 1.400 pessoas. Seus "modernos" equipamentos deveriam proporcionar uma "boa projeção" e a distribuição do som ficou a cargo de um novo processo acústico que era, então, "a última palavra no assunto": o teto da sala de projeção era uma espécie de rede de pescador, onde foram adaptadas placas de metal em forma de trevos projetadas para vibrarem com os sons emitidos, "enchendo o ambiente de sonoridade"[14].

O Cine Capri, situado no Largo 2 de julho, era também uma grande sala com 1.009 lugares. Construído para ser "o melhor e mais moderno" cinema da Bahia, foi dotado de "telas de porcelana, ar renovado, poltronas anatômicas, cinemascópio e vistavision, acústica perfeita e projeção Philips"[15]. A moda daquele momento eram esses sistemas anamórficos de projeção[16], com os quais demonstravam-se os grandes avanços da técnica cinematográfica[17]. E os cinemas baianos procuravam segui-los de perto.

O Cine Guarani, reconstruído em 1955 e decorado com a arte moderna de Caribé e Mário Cravo Júnior, havia sido o pioneiro na introdução do cinemascope na Bahia. Além de modernos equipamentos de projeção, a sala ganhou também um "sistema de alto-falantes, para sugerir ambiência acústica"[18]. Assim como o Tupi, o Guarani pertencia à Empresa Cinemas da Bahia Ltda., de propriedade do respeitado exibidor Francisco Pithon, cuja administração era marcada pelo esforço de apresentar uma programação de qualidade, com destaque para os famosos "festivais"[19], que apresentavam cinematografias desconhecidas do

grande público. Por isso, o Guarani era considerado o melhor cinema da cidade[20], tanto em relação às instalações e equipamentos quanto em nível de programação.

Ao final dos anos 1950, o Guarani dividia com o Excelsior o lugar de primeiro cinema de Salvador. Localizado na Praça da Sé e administrado pela Congregação Mariana, o Cine Excelsior apresentava à época, segundo uma parte da crítica especializada, a melhor programação cinematográfica da cidade[21], o que lhe valeu o título de "Campeão de 1959". Isto porque, dos trinta melhores filmes apresentados em Salvador naquele ano, oito deles haviam sido exibidos no Excelsior, enquanto o Guarani mostrara quatro e o Capri apenas três[22]. Esse sucesso deve ter incentivado os proprietários a investirem, no início de 1961, cerca de nove milhões de cruzeiros em uma reforma total de suas instalações, transformando o antigo cinema em uma sala confortável de "estilo jovem". Adotando o *slogan* "Não o maior nem o menor, qualitativamente o melhor", o "novo" Excelsior se comprometia a mostrar filmes de qualidade, ainda que sua reinauguração com o filme *O Milagre*, dirigido por Irving Rapper, tenha sido "um milagre desastroso", na opinião de Orlando Senna, o crítico de cinema do *Estado da Bahia*. Para ele, *O Milagre* era um filme "pretensioso", sem elementos suficientes para "sustentar uma análise crítica", além de contar com uma direção "solta, comercial, por vezes desonesta"[23].

A programação cinematográfica era então assunto dos mais discutidos entre a crítica especializada. Desde o final da Segunda Guerra em 1945, quando todos os filmes exibidos em Salvador eram americanos[24], até o início da década de 1960, que chegava com grandes esperanças de consolidação da produção nacional, os anos 1950 marcam uma época de ebulição no mercado cinematográfico baiano. O período áureo da hegemonia de Hollywood nos cinemas da Bahia — segundo Walter da Silveira — foi de 1947 a 1953[25]. Em 1956, conforme dados do IBGE[26], cerca de metade dos filmes submetidos à censura brasileira eram de origem norte-americana. Contudo, ainda de acordo com o IBGE, esse predomínio tendia a estacionar e até mesmo a reduzir-se. Verificava-se, então, a diminuição da quota norte-americana na metragem de filmes de longa duração censurados no Brasil, enquanto aumentavam as percentagens francesa, italiana e mexicana. A produção nacional, apesar de pequena, havia praticamente duplicado entre 1951 e 1954, passando a corresponder a 10 % do total dos filmes analisados pelo órgão fiscalizador do mercado cinematográfico brasileiro.

Ao longo do período aqui analisado, a programação dos cinemas de Salvador, de modo geral, coincidia com os dados fornecidos pelo IBGE. Também na capital baiana, o mercado exibidor era dominado pelo cinema americano. Via-se ainda uma certa quantidade de filmes europeus que garantiam o "alto nível" da programação. E a quota de filmes brasileiros era coberta, basicamente, pelas "chanchadas" da Atlântida que, em geral, lotavam os cinemas. Um dado interessante como ilustração dessa distribuição por nacionalidade é a relação dos melhores filmes exibidos em Salvador durante a temporada de 1959. Dos trinta filmes selecionados, quinze eram americanos, cinco italianos, quatro franceses, dois ingleses, um sueco, um japonês, um húngaro e um russo[27]. E nenhum filme brasileiro mereceu destaque.

> Uma característica dos programas cinematográficos, na Bahia, é sua pouca diversificação. A predominância, quase absoluta, é dos filmes norte-americanos.

> Assistimos ainda às produções nacionais, italianas e francesas, embora com outra deficiência: os filmes de melhor nível artístico chegam-nos sempre com atraso de muitos anos (quando chegam); o que nos é apresentado normalmente são as chanchadas e os dramalhões. E, na prática, é só. (...) O problema é apenas dos exibidores na Bahia porque filmes de outras procedências estão chegando ao Brasil, e em quantidade. (...) Tais filmes, entretanto, ficam no Rio e São Paulo, não chegam até nós. O porque já é outra questão à qual somente os exibidores poderiam responder. O certo é que quando eles são exibidos, alcançam êxito: quem não se recorda do êxito alcançado pelo filme hindu, "Sinfonia Oriental", com 8 semanas consecutivas de exibição no Art?[28]

A volta do interesse do público baiano pelo cinema realizado na Europa, cujas propostas estéticas eram diversas da produção hollywoodiana, deveu-se a dois fatores principais, destacados por Walter da Silveira[29]. Inicialmente, do ponto de vista cultural, a fundação do Clube de Cinema da Bahia, em junho de 1950. A seguir, em 1953, o surgimento do Cine Art, ligado ao distribuidor brasileiro de filmes europeus, veio colaborar em termos comerciais para o retorno da cinematografia européia ao circuito baiano.

> O Clube de Cinema não fora criado para combater o cinema americano. Seus objetivos se limitavam a valorizar o filme como expressão de arte. A impressão reinante de início era, todavia, a de que se tratava de uma entidade anti-americanista. Dois motivos conduziam a essa impressão: os filmes europeus, fora do mercado exibidor, custavam baratíssimo e necessitavam de uma tela qualquer; as agências de Hollywood, numa política erradíssima contra o movimento cine-clubista, recusavam sua produção[30].

O Clube de Cinema da Bahia (CCB), sob a direção do advogado e crítico apaixonado Walter da Silveira, torna-se referência obrigatória quando se trata de cinema na Bahia. "Nas manhãs domingueiras baianas — segundo o poeta Fernando Peres — tudo era Renascença no Clube de Cinema"[31], onde se reuniam jornalistas, artistas, intelectuais, profissionais liberais, professores e estudantes para ver e discutir o que havia de mais novo e importante na cinematografia mundial. Eram filmes que, em sua maioria, jamais chegariam aqui através do circuito comercial.

> Foi o Cine-Clube quem proporcionou aos cinéfilos baianos a oportunidade rara de conhecer as obras marcantes da História do Cinema em memoráveis sessões retrospectivas (...). Foi aí que conhecemos as películas obras-primas dos cinemas americano, soviético, sueco, alemão, italiano e francês[32].

Fundado segundo o modelo cineclubista francês, o Clube de Cinema da Bahia propunha-se a ser uma associação de cultura cinematográfica, mantida por contribuições mensais do seu quadro de sócios, cujos objetivos principais eram: projetar filmes de valor artístico; organizar uma biblioteca especializada; construir uma filmoteca; promover cursos, debates e conferências; e, ainda, publicar um periódico[33]. Além disso, seus dirigentes contavam com a possibilidade de conseguir um local próprio onde pudessem desenvolver esses projetos.

Eram grandes planos. Porém, a renda proveniente das mensalidades pagas pelos associados mal dava para custear as despesas com as duas exibições de filmes nas manhãs do segundo

e quarto domingo de cada mês e, eventualmente, nas noites de sábado[34]. (Nesse período, as apresentações dos domingos eram realizadas no Cine Liceu e as dos sábados, em geral, no auditório da Associação dos Funcionários Públicos.) Desse modo, era uma difícil tarefa para o Clube de Cinema da Bahia viabilizar integralmente seus objetivos. Sobretudo porque, ao longo dos seus dez anos de "ininterruptas atividades em favor da cultura baiana"[35], nunca havia recebido qualquer ajuda oficial.

> Reconhecendo o caráter artístico de suas atividades, não podemos deixar de estranhar a completa omissão dos poderes públicos, ou de entidades como a Reitoria da Universidade, que ajudam ou patrocinam iniciativas artísticas em outros setores, esquecendo-se inteiramente, entretanto, de uma arte tão importante, por seu sentido de massa, como é a cinematográfica[36].

Ainda assim, e em meio a uma grave crise financeira no início de 1959[37], a euforia "desenvolvimentista" baiana atinge também o Clube de Cinema. Com otimismo, seus dirigentes esperavam que as novas administrações de Juracy Magalhães e Heitor Dias ajudassem a associação, inclusive na concretização daquele "velho sonho dos cineclubistas desta capital — a sua sede"[38]. E as temporadas de 1959, 1960 e 1961 aconteceram em clima de grande entusiasmo. O movimento cinematográfico baiano era então uma realidade.

Entre 1955 e 1961, o Clube de Cinema da Bahia apresentou aos seus associados produções significativas da cinematografia mundial. Através de suas sessões, presididas e animadas por Walter da Silveira, auxiliado, em várias fases, por Carlos Coqueijo Costa e pelo crítico Hamilton Correia[39], a *smart society* baiana teve a oportunidade de conhecer obras diversas de inúmeros cineastas, muitos deles, até então, desconhecidos na Bahia. Desde os mais antigos, ainda da época do cinema mudo, até a mais nova geração dos "críticos-realizadores" da *nouvelle vague* francesa, foram vistos, analisados e, muitas vezes, debatidos naquelas "memoráveis" exibições do cineclube baiano. Dessa forma, o Clube de Cinema da Bahia proporcionou aos cinéfilos assistirem aos clássicos de Jean Cocteau, René Clair e Charles Chaplin; dos expressionistas alemães (Murnau, Wiene, Pabst, Lubitsch, Lang); de cineastas britânicos e soviéticos (com destaque para os filmes de Eisenstein)[40]. Assim como se empenhou para que o público baiano também pudesse ver os filmes dos jovens realizadores franceses que estavam fazendo o "mundo vibrar em debates, aplausos, vaias, polêmicas radicais ou simplesmente discussões leigas"[41]. Eram eles, segundo o crítico Orlando Senna, Alain Resnais, François Truffaut, Roger Vadim, Louis Malle e Claude Chabrol, citando aqui apenas os mais conhecidos.

O ano de 1958 marca uma nova fase na programação do CCB: os filmes americanos estavam de volta. Em março, o colunista do *Estado da Bahia*, que se assinava De Santis, aplaudia o "reatamento de relações comerciais" do Clube de Cinema com o distribuidor do importante estúdio norte-americano Metro-Goldwyn-Mayer. Era uma ótima notícia para os associados do Clube, que se encontravam à época privados de "estudar as diversas escolas do principal centro de cinema do mundo", que era Hollywood, devido ao boicote dos diversos distribuidores "ianques" aos clubes de cinema de todo o país. Entre as produções inéditas e reapresentações programadas, os baianos poderiam ver alguns dos belos musicais da

Metro — como *Um Dia em Nova Iorque, Cantando na Chuva, Sinfonia de Paris, Convite à Dança* — "indiscutivelmente, a grande força de Culver City"[42]. A temporada de 1959 também prometia ótimos títulos aos cinéfilos baianos. Em viagem ao Sul do país, para participação na I Jornada de Cine-Clubes Brasileiros, os dirigentes do CCB aproveitaram os contatos e organizaram uma "programação de categoria" para aquele ano.

> Fomos felizes na nossa missão, de vez que o que conseguimos dará para elaborarmos para o ano de 1959 uma programação atraente e à altura de uma entidade de cultura cinematográfica. Graças ao círculo de amizades e ao prestígio que goza nos meios cinematográficos nacionais o Dr. Walter da Silveira, Conselheiro Técnico do Clube de Cinema, não nos foi difícil acertarmos uma série de empreendimentos que trará muita movimentação ao nosso cine-clube nesta temporada[43].

Assim, eles conseguiram "coisas magníficas" para compor o programa de 1959: *Os Boas Vidas*, "uma das melhores obras do notável diretor italiano Federico Fellini"; *Senso*, "o famoso filme neo-realista de Luchino Visconti"[44]; *Sorrisos de Uma Noite de Amor*, "um dos melhores filmes de Ingmar Bergman"; e o clássico *Outubro*, de Eisenstein. Viriam filmes japoneses, alguns coloridos e em cinemascope. Trouxeram também filmes franceses e ingleses de curta-metragem; trabalhos experimentais do canadense Norman Mac Laren e fitas de marionetes e desenhos tchecos[45]. A idéia era organizar sessões infantis com alguns desses curtas, demonstrando mais uma vez o empenho do CCB em formar novas gerações de cinéfilos, de onde poderiam surgir futuros cineastas[46]. Destaca-se ainda nessa programação uma série de filmes de um "grande gênio do cinema, o fabuloso Orson Welles"[47]. Integraram o "Ciclo Orson Welles" dois filmes em que o cineasta aparecia apenas como ator — *O Amanhã é Eterno* e *O Homem, a Besta e a Virtude*, onde a "fabulosa maneira de interpretar" de Welles poderia ser apreciada "em toda sua riqueza" — e outros dois em que, além de atuar, era também o diretor — *O Estranho* e *Grilhões do Passado*[48].

Comemorando seus dez anos de fundação, o CCB preparou uma programação intensa de aniversário: "Festivais, ciclos retrospectivos, conferências, enfim, um vasto programa de cultura cinematográfica"[49]. A temporada de 1960 foi aberta com o discutido filme *O Teto*, de Vitório de Sica[50], dando início a uma retrospectiva do neo-realismo italiano. Seriam exibidos, além de *O Teto*, *Sob o Sol de Roma*, de Renato Castellani, *Paisá* e *Francisco, Arauto de Deus*, de Rosselini e *Roma às Onze Horas*, de Giuseppe de Sanctis[51], para que se pudesse rediscutir aquele importante movimento cinematográfico, com tão fortes influências sobre o novo cinema brasileiro, mas que ao final dos anos 1950 já se encontrava estagnado[52].

Depois desse "Ciclo de Revisão do Neo-Realismo", viriam diversos "celulóides de qualidade" de Fellini, Bressoni, René Clair, Pabst e Monicelli, entre outros[53]. Porém, o grande acontecimento daquele ano foi a aproximação do Clube de Cinema com o recém-criado Museu de Arte Moderna da Bahia. O MAMB cederia ao CCB sua sala de projeções[54], com trezentos lugares, onde seriam mostrados filmes de 16 mm. Com isso, o cineclube baiano resolveria seu antigo problema de local adequado para exibição de filmes com essa bitola.

Sem dúvida, segundo Orlando Senna, esse acordo teria grandes repercussões na vida cinematográfica baiana. Assim, o crítico agradecia e parabenizava a direção do Museu por mais essa iniciativa em benefício do "desenvolvimento artístico na Bahia".

> À D. Lina Bardi os agradecimentos desta coluna. Assim fizemos coro com todos os diretamente interessados em cinema nesta terra. E o povo não pode ficar alheio a este movimento. Será o principal beneficiado, considerando o sentido acertadamente popular que o Museu de Arte Moderna da Bahia toma como diretiva para as suas promoções[55].

O ano de 1961 vai marcar, portanto, a concretização dessa promissora associação CCB/MAMB. Assim, uma rica programação de filmes de curta-metragem abriria as atividades daquele ano. Seriam então exibidos no cinema-auditório do MAMB, no Teatro Castro Alves, os primeiros filmes dos irmãos Lumiere, juntamente com outras "maravilhosas" amostras desses filmes de curta duração[56]. Os "fabulosos" planos para essa temporada incluíam ainda filmes de Michelangelo Antonioni, François Clouzot e do inesquecível Jacques Tati[57]. Quando, em 1961, o país começava a viver significativas mudanças depois da posse do presidente Jânio Quadros, o Clube de Cinema também iniciava uma nova etapa de sua história. Após dez anos de "grandes serviços prestados ao cinema baiano"[58], passava por uma fase de reorganização, visando à ampliação do seu quadro de sócios. Essa abertura tinha um objetivo econômico, mas, sobretudo, buscava uma identidade maior com a proposta "essencialmente popular" que Lina Bo Bardi defendia para o Museu de Arte Moderna da Bahia. O Clube de Cinema chega então ao seu décimo ano de atividades atuante e renovado. Principalmente, integrado aos diversos movimentos culturais que agitavam a cidade à época. E o sonho de Salvador ser a capital cultural do país encontrava no movimento cinematográfico, gerado em grande parte por esse "incansável" trabalho do Clube de Cinema da Bahia, uma das principais razões de existir.

Assim, ao mesmo tempo em que era fruto daquele ambiente de renovação geral que se verificava no Brasil de Juscelino Kubitschek e, particularmente, naquela Bahia que buscava reproduzir o clima nacional de "anos dourados", o Clube de Cinema participava ativamente do projeto de desenvolvimento cultural baiano. De sua programação selecionada, orientada sempre pela "qualidade artística" dos filmes, o CCB produziu, ao longo dos anos, uma platéia interessada em cinema. Não apenas no cinema enquanto "diversão", mas, sobretudo, como "expressão de arte" e, portanto, com uma linguagem própria que deveria ser analisada, estudada, debatida para poder ser plenamente fruída. E, como prova da fecundidade do trabalho, desse segmento de público familiarizado com uma leitura mais profunda dos filmes, surge um grupo de pessoas que se debruçavam mais demorada e criticamente sobre as obras, a fim de desvendar seus possíveis mistérios. Eram os críticos cinematográficos, preocupados em analisar o cinema nos seus vários aspectos — estéticos, históricos, sociais, políticos, econômicos — para, inclusive, facilitar a comunicação entre os realizadores e o grande público.

Sob a liderança de Walter da Silveira, que escrevia principalmente no Suplemento de Artes e Letras do *Diário de Notícias*, esse grupo de jovens críticos ia crescendo e se espalhando

pelos diversos veículos de comunicação de massa baianos para discutir cinema. Entre eles, Hamilton Correia (*Diário de Notícias*), Paulo Baladão e Jamil Bagdad (*A Tarde*), Jerônimo Almeida (*Jornal da Bahia*), Orlando Senna e Plínio de Aguiar (*Estado da Bahia*), Newton Rocha (*A Bahia*), Walter Webb (*A Semana*), Pessoa Esteves (*Revista Única*), Milton Chagas e Alfredo Gomes (Rádio Cultura)[59]. Mais uma vez, o nome de Glauber Rocha aparece com destaque nesse intenso movimento de crítica cinematográfica que se verificava em Salvador.

Entre 1956 e 1957, Glauber Rocha dava seus primeiros passos na atividade crítica profissional. Inicialmente, assinando-se Rocha Andrade, em *O Momento*, jornal do Partido Comunista, onde também escrevia Walter da Silveira. Depois no semanário *Sete Dias* e no programa "Cinema em Close-up", na Rádio Excelsior[60]. Em 1958, responsabilizava-se pelo "Jornal do Cinema" no novo *Jornal da Bahia*, saindo no ano seguinte — "sentia-me pressionado pela pressão dos comunistas ... eles estimulavam meu talento mas eu queria ganhar mais ..."[61] — para assumir os cargos de copidesque e diretor do Suplemento de Artes e Letras do *Diário de Notícias*. Nessa época, já publicava também algumas críticas no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Assim, Glauber Rocha viveu na crítica cinematográfica o que ele considerou "o esforço para uma autoformação teórica ou prática"[62] através da iniciação nas colunas dos pequenos jornais, em geral estudantis, e ascendendo em seguida aos suplementos literários dos grandes jornais ou de algumas revistas especializadas. Essa "autoformação" contou, entretanto, com a presença fundamental de quatro "mestres", na época em que a Cinemateca de São Paulo era — conforme suas próprias palavras — a Catedral, cujo papa, Paulo Emílio Salles Gomes, chefiava cardeais e padres que divergiam sobre questões de cinema em bares e cineclubes das "províncias".

> Os sacerdotes indicavam aos jovens as raízes patriarcais dos velhos. Lendo Walter da Silveira descobri o cinema internacional segundo sua economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia. Lendo Alex Viany descobri Hollywood e o neo-realismo — os caminhos do underground. Lendo Paulo Emílio Salles Gomes descobri as relações do Cinema com a Revolução e saquei o sentido dialético da expressão Síntese das Artes. Lendo Antônio Moniz Viana descobri a intriga internacional do audiovisual[63].

Acrescentava ainda como contribuição básica para sua formação teórica os artigos de Cyro Siqueira e Fritz Teixeira de Salles na *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte. Dizia também que "desordenadamente" vira e ouvira a história cinematográfica no Clube de Cinema da Bahia. Com a mesma falta de ordem[64], lera outros historiadores e teóricos, bem como revistas especializadas[65] em cinema. (A enumeração que faz dessas leituras demonstra a rica "desorganização" dos seus estudos. Além dos autores já citados, mencionava Sadoul, Kulechov, Eisenstein, Bazin, Balazs, Agel, Aristarco, Chiarini, Almeida Salles, Salviano Cavalcanti de Paiva, Pudovkin, Stanislavsky, *Cahiers du Cinéma, Positif, Slght and Sound*, Suplemento Dominical *Para Todos, Lettres Françaises, Temps Modernes*[66].) Por se encontrar diante de todos esses "caminhos" possíveis de serem trilhados, Glauber Rocha considerava o crítico de cinema, àquele momento, um novo e mais interessante tipo de jornalista, pois a crítica cinematográfica dava a esse profissional brasileiro a possibilidade de se libertar do "provincianismo subdesenvolvido" e fazer "a crítica do mundo"[67].

E uma corajosa tentativa de criticar o mundo foi o que fizeram muitos dos críticos de cinema na Bahia, sobretudo o mestre Walter da Silveira e seu discípulo mais notável, Glauber Rocha. Ambos, nesse período áureo do movimento da crítica cinematográfica baiana, ainda segundo o jovem aprendiz, discordavam e concordavam "com grande sabedoria" a respeito das realizações do cinema mundial[67]. Quando se lêem os artigos dos dois críticos, percebem-se claramente certas diferenças entre eles quanto ao enfoque dado às diversas questões relativas ao cinema. Enquanto Walter da Silveira preocupava-se mais com os aspectos estéticos e históricos do cinema, visto como obra de arte, Glauber Rocha buscava nele sua dimensão de agente transformador da sociedade, principalmente naquele país que sonhava com a superação da pobreza.

Os artigos e livros[69] de Walter da Silveira mostram esse enfoque predominatemente estético-histórico das suas análises acerca do cinema. Preocupava-se com a conservação dos filmes por considerá-los importantes documentos históricos — "para saber o nosso tempo, a vida de nosso tempo, não há arte como o cinema"[70] — e verdadeiras manifestações artísticas, pois o sucesso de "velhos" filmes demonstrava a "vitória sobre o tempo"[71] característica das obras de arte. Esse cinema que, na sua opinião, era a autêntica arte moderna — "surgiu para exprimir uma nova consciência estética do mundo e da vida"[72] — enquanto todas as outras artes tinham, apenas, se modernizado ao longo do tempo.

Seus estudos sobre o cinema brasileiro eram realizados nessa mesma perspectiva, acrescidos de uma postura corajosa e enriquecedora: situava a experiência cinematográfica brasileira, e particularmente a baiana, no interior da história do cinema mundial, como se vê em seu livro póstumo, *A História do Cinema Vista da Província*. Quanto à dimensão estética, por exemplo, quando em 1959, discutindo a questão da arte moderna especificamente na Bahia, destacava a arquitetura — que, para ele, participava então da "reforma do espírito baiano"[73] ao intervir na reurbanização da cidade, a partir de seus conceitos modernos — e o cinema como as duas manifestações artísticas que, naqueles últimos dez anos, representavam posições de vanguarda. A arquitetura moderna vinha ocupando mais espaços que o cinema na sociedade baiana, para desgosto de Walter da Silveira. Conseguira se impor tanto ao Estado como a particulares e, na cidade do Salvador ao final dos anos 1950, "nenhum governante se atreve a construir um prédio fora do traço de um Diógenes Rebouças, de um Bina Fonyat, de um Humberto Lopes".

> Esse prestígio jamais teve o cinema. Ainda não chegou o tempo de sua definitiva administração universitária, como fenômeno de cultura. Excluindo-se os curtas metragens de Robatto Filho, todo o trabalho de vanguarda foi exercido, na Bahia, pelo Clube de Cinema. Fundado em 1950, (...) durante nove anos esperou, em vão, que se perdesse, entre nós, o preconceito de ver o cinema como arte menor. E tanto mais lhe doeu o preconceito quando partiu dos próprios artistas modernos[74].

Provavelmente se referindo também à recusa da Universidade da Bahia em criar a Escola de Cinema, da qual se falará aqui posteriormente, essa discussão de Walter da Silveira estava ligada, então, à inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia. Seu objetivo era chamar a atenção para a necessidade de o novo museu baiano, sobretudo porque dedicado às artes

modernas, não cometer o "grande equívoco" de rejeitar o cinema por uma "falsa concepção aristocrática da cultura". Reivindicava, então, que o MAMB incluísse entre suas atividades principais aquelas voltadas à "valorização histórica do cinema", até mesmo "como meio de documentação, interpretação e comunicação" de outras manifestações artísticas como a pintura, escultura, gravura e artesanato popular[75]. A já citada aproximação do Clube de Cinema com o Museu de Arte Moderna foi, portanto, fruto desse esforço empreendido por Walter da Silveira para levar o cinema ao museu, enquanto verdadeira expressão artística que deveria ser discutida e conservada. Finalmente, a função da crítica cinematográfica, sobretudo naquele momento particular, era ainda, para Walter da Silveira, levar ao público brasileiro todas essas questões, com a clara compreensão da importância da "interpretação" dos filmes para o seu crescimento, não somente cultural, mas, de modo amplo, nas diversas esferas do desenvolvimento humano.

> Não vale somente defender ou acusar, porquanto o que mais vale é interpretar a obra de arte, demonstrando-lhe as origens e a estrutura, de modo a conduzir o público, pela assimilação e julgamento do filme como produto estético, a se libertar da ignorância que o escraviza[76].

Concordando ou discordando do "mestre"[77], o aprendiz Glauber Rocha falava do cinema — "a mais desenvolvida de todas as artes"[78] — em outro tom. Talvez por isso, Walter da Silveira temesse que aquele "temperamento inquieto e original", de quem maiores realizações se deveria esperar, se deixasse levar pelo "arrojo narcisista dos seus ímpetos" sacrificando, com isso, um enorme potencial criador[79]. Os artigos de Glauber Rocha nos jornais da época, de certo modo, ilustram essas preocupações de Walter da Silveira, principalmente pela veemência com que defendia o cinema no qual acreditava, em especial o novo cinema brasileiro que então surgia.

> Eu esculhambava abertamente Bergman e Kazan. Defendia Kurosawa, Visconti e Stanley Kubrick. John Ford estava acima do bem e do mal. (...) Nas reuniões dos cine clubes mandei o cacete. Ataquei a cinefilia, a alienação esteticista, o desprezo pelo cinema brasileiro, a ignorância, a incompetência, etc[80].

Assim, ainda conforme seu próprio depoimento, como crítico de cinema na Bahia, depois de "revisar" os cinemas hollywoodiano e europeu, entrara "de sola na questão do cinema brasileiro, motivado pelo sucesso de Nelson"[81]. Afinal, vale lembrar, ele havia despertado violenta e definitivamente para a carreira cinematográfica a partir do impacto causado por *Rio, 40 Graus*. E, reforçando sua decisão, vieram em seguida a essa "descoberta" de uma nova estética para o cinema brasileiro, os promissores anos JK que, projetando-se com grandes esperanças na Bahia, à época da formação daquela "Geração de Glauber", faziam crer na possibilidade de muitos filmes como *Rio, 40 Graus* nos quatro cantos do país. E Glauber Rocha foi, talvez, o exemplo maior dessa atitude otimista em relação ao surgimento de um novo cinema no Brasil.

Essa forte crença, aliando-se à sua prática atuante, inicialmente na atividade crítica e, em seguida, como realizador, marcaram uma trajetória norteada pela defesa veemente, muitas vezes até mesmo agressiva, da produção de um "autêntico" cinema brasileiro. Com sua

garra, abria então os caminhos para um novo e "revolucionário" tipo de artista no Brasil: o autor de cinema. Segundo Glauber Rocha, esse termo, "autor", fora criado pela nova crítica para colocar o cineasta na mesma posição de outros artistas já historicamente consagrados, a exemplo do poeta, do pintor e do ficcionista, com suas determinações específicas. A partir do advento do autor, para ele, "modernamente", a história do cinema deveria ser vista "de Lumière a Jean Rouch, como 'cinema comercial' e 'cinema de autor'", não mais como mudo e sonoro, conforme dividido tradicionalmente[42]. Ainda para Glauber Rocha, esse aparecimento do "autor", como "substantivo do ser criador de filmes", inaugurava "um novo artista em nosso tempo".

> O cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. (...) Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor* como *revolucionário*, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser *autor*[43].

E, ao final dos anos 1950, "o autor no cinema brasileiro — segundo Glauber Rocha — se definia em Nelson Pereira dos Santos"[44], enquanto a sua concepção de cinema revolucionário baseava-se na defesa do "cinema didático-épico" como negação do "cinema do psicologismo e do moralismo"[45]. Foi, portanto, nessa perspectiva de cinema de autor, mais especificamente de um cinema brasileiro de autor, que Glauber Rocha, como crítico de cinema, dirigiu suas idéias e ações a respeito das questões teóricas e práticas da arte cinematográfica.

Para além dessas duas figuras referenciais, era grande o empenho do conjunto dos profissionais da crítica em favor do cinema na Bahia. Articulados com o movimento cinematográfico nacional, procuravam criar condições adequadas para o floresciemento da tão sonhada "indústria cinematográfica baiana". Para isso, além da participação no cineclubismo e na atividade crítica, desenvolvida principalmente nas páginas dos jornais diários de Salvador, os críticos se reuniram em entidades, junto com outras pessoas ligadas à questão do cinema na Bahia, visando a uma possível ampliação de seus trabalhos.

Uma dessas entidades, o Centro de Estudos Cinematográficos da Bahia, fora fundado em dezembro de 1957, com o objetivo de "preparar uma base cultural e desenvolver estudos da sétima arte nesta Capital"[46]. Surgia, então, mais um clube de cinema, este, porém, com pretensões maiores do que aquele já existente. O recém-nascido Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), aspirava a ser o núcleo inicial de uma futura escola universitária de cinema. Incentivados pelo próprio crescimento do movimento cinematográfico em Salvador e, também, por aquela vigorosa participação da Universidade na vida cultural da cidade, os idealizadores do CEC sonhavam com a Escola de Cinema da Universidade da Bahia. Por isso, uma das primeiras resoluções da nova entidade foi o encaminhamento de um pedido ao reitor Edgard Santos para a instalação de uma Escola de Cinema entre seus Institutos de ensino superior.

> Vários interessados em coisas de cinema estão trabalhando intensivamente no sentido de ser criada, na Bahia, a Escola de Cinema. Dentre os interessados, encontram-se cronistas cinematográficos, estudiosos, produtores e associados do Clube de Cinema e outros. No próximo dia 03, deverá ser entregue ao reitor um memorial da comissão interessada, solicitando o seu apoio a esta louvável iniciativa que deverá ser bem útil para a Sétima Arte, entre nós[27].

Segundo a comissão encarregada de agilizar o movimento, um curso de cinema na Bahia abriria oportunidades para os diversos interessados "na sétima arte". Acreditava-se que essas pessoas poderiam até se transformar em "pioneiras" de uma indústria cinematográfica regional. Diante de perspectivas tão promissoras, esperava-se que os poderes públicos atendessem essa justa reivindicação. Particularmente a Universidade da Bahia, que se encontrava "na vanguarda do movimento cultural baiano, com instalação de cursos de teatro, música, ballet, etc"[28].

Já em março de 1958, a coluna de cinema de De Santis, no *Estado da Bahia*, informava que se aguardava, "a qualquer momento", a decisão da Universidade quanto ao início do curso de cinema solicitado pelo CEC já que, segundo o cronista, a idéia teria sido aceita pelo reitor[29]. Contudo, em agosto desse mesmo ano, os jornais noticiavam a realização de um curso sobre cinema — "vários conhecimentos sobre a 7ª arte e a sua história"[30] — patrocinado pelo CEC sem qualquer referência à participação da Universidade. Enfim, sabe-se que a desejada Escola de Cinema nunca chegou a existir. O distanciamento da Universidade da Bahia do movimento cinematográfico que se desenvolvia no estado é um fato que merece indagação. Que razões teve a Universidade para não concretizar os planos de criação de uma escola de cinema em nível universitário na Bahia, se o momento era tão favorável à execução de um empreendimento como esse? A época era propícia tanto pelo aspecto específico do cinema — inclusive com a perspectiva de realização de filmes — , quanto pela crescente inserção da Universidade na vida artística baiana, através da atuação de suas diversas instituições ligadas ao ensino de artes.

Uma explicação possível para o não envolvimento da Universidade da Bahia com o movimento cinematográfico em Salvador é o fato de o cinema não se encontrar, em geral, incluído nas manifestações de Alta Cultura que caracterizavam os seus cursos de artes à época. Essa é, todavia, uma hipótese que exige verificação a partir de investigações nos documentos da própria Universidade para que se possa, inclusive, iluminar uma dimensão importante das relações entre as chamadas "cultura superior" e "cultura de massa" na Bahia. E, mais especificamente, naquela Instituição que, durante o reitorado de Edgard Santos, pautava a sua participação na área das artes basicamente pelo trabalho desenvolvido próximo às manifestações artísticas ditas da Alta Cultura, como as artes plásticas, a música erudita, o teatro e a dança. Convém lembrar aqui, a título de ilustração dessa idéia, o já mencionado depoimento de Glauber Rocha sobre a indisponibilidade do reitor Edgard Santos para financiar seu primeiro projeto cinematográfico, o curta-metragem *Pátio*[31]. Seria este mais um indício do aristocratismo de que acusavam o reitor?

Ao contrário de Edgard Santos na Universidade da Bahia, o presidente Juscelino Kubitschek, atendendo solicitações dos críticos de cinema, aprovou, em dezembro de 1960, a criação da Escola Nacional de Cinema que deveria funcionar, a partir do ano seguinte, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)[92]. A idéia dessa Escola de Cinema viera das resoluções aprovadas na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica[93], realizada em São Paulo, entre 12 e 16 de novembro daquele ano de 1960. Esta convenção, "o fato mais importante no campo da crítica de cinema que já se fez no Brasil"[94], fora patrocinada pela Cinemateca de São Paulo, então dirigida por Paulo Emílio Salles Gomes, e contou com a presença de uma centena de críticos de todo o país quando discutiram soluções para os diversos problemas do cinema brasileiro. Os críticos baianos — representados por Walter da Silveira, Plínio de Aguiar, Hamilton Correia, Newton Rocha, Ariovaldo Mattos e Orlando Senna — tiveram participação ativa no desenvolvimento dos trabalhos durante o congresso[95]. Glauber Rocha, "insistentemente convidado", não compareceu a essa reunião pois encontrava-se em fase de filmagem do seu primeiro longa-metragem, *Barravento*[96]. A "boa atuação" da crítica baiana nesse evento, segundo Orlando Senna, tinha bases sólidas.

> Salvador é, talvez, a cidade brasileira que maiores possibilidades tenha para fazer bom cinema. Tanto pelo material humano que possui, como pela boa acolhida que o povo reserva para as produções baianas (eu disse baianas), ou mesmo essa superação do provincialismo que está se verificando entre nós, embora vagarosamente. Por isso a Bahia tem muito o que dizer e sugerir, já que ao interesse de âmbito mais geral, os nossos representantes juntam o interesse de âmbito particular[97].

Desde julho de 1960, quase todos os críticos baianos — tanto aqueles que escreviam nos jornais quanto os que atuavam nas emissoras de rádio[98] — encontravam-se reunidos na Associação dos Cronistas Cinematográficos da Bahia (ACCB). Essa nova entidade, que passou a funcionar na sede da Congregação Mariana, também deveria contribuir para a "difusão da cultura cinematográfica", através da realização de cursos, festivais, campanhas do "bom cinema"[99], debates e, ainda, pela escolha mensal dos melhores filmes exibidos no circuito comercial de Salvador[100]. Uma atividade importante da ACCB deveria ser a sua colaboração com distribuidores e exibidores no sentido de preparar o grande público para a exibição de filmes "considerados de difícil entendimento". Esses lançamentos seriam precedidos por "cuidadosa preparação" da crítica especializada, através das colunas dos jornais e dos programas de rádio, a fim de "provocar o interesse de massas" pelo cinema de qualidade artística[101]. Os planos da ACCB incluíam também a publicação de uma revista sobre cinema, a qual seria a primeira no gênero a ser editada na Bahia[102].

Após os seis meses iniciais de trabalho da Associação dos Cronistas Cinematográficos, Orlando Senna fazia em sua coluna do *Estado da Bahia*[103] um balanço das realizações da entidade, cuja presidência era então exercida pelo crítico do *Jornal da Bahia*, Jerônimo Almeida (pseudônimo de José Gorender?)[104]. Destacou-se, em primeiro lugar, o Curso de Cinema patrocinado pela ACCB em conjunto com a Escola de Jornalismo, "uma promoção inédita na Bahia e que obteve resultados satisfatórios". A segunda realização que mereceu referência foi a chamada "Campanha em prol do cinema nacional", deflagrada pela

Associação junto ao Serviço de Censura do Estado, distribuidores e exibidores, visando ao cumprimento da "Lei dos 8 x 1", a qual determinava que, para cada oito filmes estrangeiros exibidos, os cinemas deveriam, obrigatoriamente, exibir um filme nacional. Essa "campanha" tivera início nas páginas dos Diários Associados, através dos críticos Hamilton Correia e Orlando Senna, sendo imediatamente respondida pelo então Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas no estado, que se prontificou a prestar os esclarecimentos necessários sobre a questão e, mais importante, ofereceu seu "apoio pessoal" àquela "iniciativa dos críticos baianos em incentivar o Cinema Nacional".

> O que vem acontecendo na Bahia é que os cinemas são levados a assinar contratos com algumas distribuidoras de filmes, o que impede, algumas vezes, um destes cinemas lançar filmes distribuídos por empresas com as quais não têm contrato firmado. Segundo, quase a totalidade das companhias que distribuem filmes nacionais neste Estado dão semanalmente aos cinemas em débito com a Lei, "justificativa" de que não têm filme nacional disponível.[105].

Ainda segundo a avaliação de Orlando Senna com relação a atuação da ACCB, essa campanha em favor do cinema brasileiro mostrava seus primeiros resultados, e o público poderia, a partir de então, mais facilmente ver os filmes nacionais de acordo com o estabelecido pela legislação cinematográfica no Brasil. Esse era um trabalho importante dessa Associação que, assumindo uma posição corajosa na Bahia, "unificou a crítica em torno do cinema nacional"[106].

Porém, mais grave que a insuficiência da quantidade de filmes brasileiros exibidos nas salas baianas, era a deficiência da qualidade desses filmes. Por isso, uma das preocupações básicas dos críticos era para com o trabalho de orientação do grande público em direção ao "bom cinema" nacional. Assim, quase sempre a contragosto, faziam os comentários exigidos sobre a "praga" das chanchadas que estivessem em cartaz ou, ao contrário, em geral com uma atitude de trabalhar por uma causa justa, recomendavam os "filmes sérios". As "detestáveis" chanchadas, para indignação geral dos críticos, ocupariam o espaço daqueles filmes ditos "sérios" que, à custa de muito esforço, eram realizados no país.

> A realidade é que o público prestigia largamente o mau cinema brasileiro. Vi sessões superlotadas no Glória, Jandaia e Rio Vermelho. Por que então fazer bons filmes? Para quem? Se o público gosta de chanchadas detestáveis (...) não há necessidade de melhorar o nível artístico do cinema[107].

Uma das explicações para o sucesso desses "filmes carnavalescos", como também eram conhecidas as chanchadas, seria o alto índice de analfabetismo no país que impossibilitava a leitura das legendas dos filmes estrangeiros. Contudo, algumas indicações sobre as exibições dessas chanchadas nos cinemas baianos deixam claro que o público não era, como se supunha, constituído predominantemente de pessoas iletradas. Pelo contrário, constatava José Olympio, o crítico do *Estado da Bahia* em 1956, a platéia era de um "público seleto", composto de "senhoras respeitáveis, senhoritas glamourosas e rapazes bem parecidos"[108]. Isso acontecia sobretudo quando se exibia uma chanchada com Oscarito, o grande astro da Atlântida. Seus filmes eram "vacas leiteiras" para produtores e exibidores. O sucesso de

público era "assustador", muitas vezes atingindo até o dobro da capacidade das salas de projeção[109].

Essa questão da dissociação entre a preferência do público — traduzida pelo sucesso de bilheteria — e a dos críticos estava sempre em destaque. Esse era um problema amplo, não apenas no âmbito do cinema brasileiro, muito embora fosse em torno de suas produções que o conflito tomava maiores proporções. Talvez pelas inúmeras impossibilidades, sobretudo comerciais, geradas pela falta de público nos filmes nacionais cujas propostas utrapassassem o "simples divertimento".

Aqueles que viam no cinema a função primeira de divertir as pessoas tratavam-no como "um meio de higiene mental", justificando com isso as respostas favoráveis do grande público aos filmes sem compromisso algum com a dimensão "artística" do cinema. Um exemplo dessa posição pode ser visto em uma matéria do *Estado da Bahia* onde se comentavam as divergências entre a opinião de "um dos muitos esclarecidos cronistas cinematográficos de nossa terra" — o qual, apoiado em seus "companheiros de 'métier'", apontara os melhores filmes da temporada de 1958 — e o "gosto do público", conforme os resultados das bilheterias. O jornal justificava a necessidade desse cinema-espetáculo como uma forma legítima de se escapar da dura realidade cotidiana ou, no caso dos jovens, como uma espécie de aprendizado para a vida.

> Cansado das agruras do dia trabalhoso e trabalhado, o cidadão procura num filme a distração que é a libertação de todas as preocupações do escritório e dos orçamentos domésticos; ou o adolescente com a diversão, o encontro com as suas tendências e preferências, o sonho acordado, de permeio com as angústias do sexo identificando até tipos ideais para a mais séria das aventuras que é o casamento ... Não cogita, ou é indiferente, do nome do diretor, do argumento em si mesmo como tese, da personalidade artística dos seus preferidos. O drama ou a comédia: que tudo acabe bem pela euforia mesma dos desfechos românticos. Por isso é raríssimo o gosto do público identificar-se com a cotação da crítica[110].

Por fim, dava um conselho aos críticos. Era justo que eles estivessem "melancólicos" diante de tal divergência de gostos, porém não deveriam "perder a serenidade" e, muito menos, "derivar ... para o desespero e até para o xingamento". Afinal, como se poderia "negar ao cinema a característica de melhor das diversões para uma ampla higiene mental?"[111].

Esse artigo, publicado a 14 de janeiro de 1959, foi conseqüência do posicionamento do *Estado da Bahia* na polêmica criada a partir do episódio da tentativa de proibição na Bahia de *... E Deus Criou a Mulher*, filme do jovem cineasta francês Roger Vadim. Era mais um dos casos de censura a filmes, agora no âmbito estadual. Liberado pela Censura Federal — com alguns cortes — para maiores de dezoito anos, esse filme com Brigitte Bardot chegava à Bahia ameaçado de interdição pelo delegado de Censura e Diversões Públicas. Ele exigia assistir ao filme antes de sua entrada no circuito comercial para interditá-lo, caso contivesse "cenas atentatórias ao princípio da moral pública"[112]. Diante das acusações de ilegalidade da sua decisão, pois o filme já havia sido censurado pelo órgão competente[113], o chefe do serviço de censura argumentava, inclusive, a incapacidade da platéia baiana, em comparação

com as do Sul do país, para absorver as cenas "provocantes" da "sensual BB" o que causou revolta entre os cronistas especializados[114]. Dentre os muitos protestos, destacam-se os incisivos artigos de Glauber Rocha contra a atitude daquele "sr. defensor da moral provinciana"[115].

Divulgada a intenção da censura estadual, Glauber Rocha comentou-a no "jornal do cinema", do *Jornal da Bahia* de 6 de janeiro, afirmando que iria "provar" porque ... *E Deus Criou a Mulher* era um filme que, apesar de conter sexo, não tinha a "atmosfera imoral" alegada pelo censor. Sua argumentação partia de uma observação "muito necessária" naquele momento, segundo suas próprias palavras:

> A censura não deveria ficar em mãos de elementos que não possuem cultura necessária para distinguir entre o que é ou não imoral, ou mais, entre o que, utilizando elementos tidos pela moral burguesa-católica como indecentes, são utilizados apenas como peças que entram na composição de uma obra de arte[116].

O fato é que foram essas idéias de Glauber Rocha que desencadearam as discussões e, não somente, a questão da censura ao filme de Vadim. Comentando as "turras" entre o responsável pela censura cinematográfica no estado e "os grandes entendidos em cinema", o *Estado da Bahia*, apesar de discordar da atitude arbitrária do chefe do Serviço de Censura, defendia sua preocupação com a concepção da desvinculação da obra de arte dos valores morais que, segundo ele, estaria sendo sustentada por alguns críticos. Além disso, ainda na opinião do jornal, ao falar da "moral burguesa-católica", Glauber Rocha estaria envolvendo o "prestígio" da Igreja que não se pronunciara "oficialmente" sobre a questão.

> A intolerância residiu, justamente, aí: acusou-se a moral católica burguesa (sic) de ser responsável pela atitude do delegado como se fosse proibido alguém, pela consciência de estar a serviço de seu credo, de zelar, pelo menos, o que considera "bons costumes". O alarme que domina a classe média bahiana, face a tantas liberdades, como se fosse regra geral o adolescente ver e admirar uma grande obra de arte sem que sofresse uma deformação na sua personalidade moral, não parece combinar com estes ataques ao delegado, como instrumento da "moral católico-burguesa"[117].

Além de explicitar aspectos conservadores da sociedade baiana de então, outra consequência dessa polêmica, mais especificamente no âmbito do cinema, foi a "desconfiança" de Glauber Rocha quanto à "importância" da crítica cinematográfica na Bahia. Salientando que "em lugares mais civilizados" essa atividade "realmente" funcionava como "fator seletivo e orientador de bons filmes para o público", lançava farpas, não somente contra a própria crítica, mas, também, contra o público baiano. Após definir em linhas gerais a função da crítica de cinema — "estabelecer uma ponte de entendimento" entre os realizadores de filmes e o público — , colocava-se junto com Hamilton Correia e Paulo Baladão como concretizadores desse objetivo na Bahia, ao tempo em que fazia restrições aos "tratados do sr. Walter da Silveira" que só interessariam "aos preocupados com os altos problemas da sétima arte". Quanto ao público, assim como grande parte dos intelectuais, ainda segundo Glauber Rocha, parecia "definitivamente não querer saber de crítica".

> Comentários são escritos até em editoriais de jornais (como ... em um dos nossos vespertinos), procurando, entre linhas, ridicularizar a missão do crítico, chamando-o, ironicamente, de "os grandes entendedores de cinema de nossa terra". Há que se lamentar, é claro, o aspecto provinciano da questão.

Finalmente, reafirmando-se contra as diversas formas de censura — "reflexos realmente de uma moral 'católico-burguesa'" — , colocava a "atribulada classe média" como "vítima da pregação de tabus" que, no entanto, faria muito melhor "se admitisse a nudez de BB a admitir a subliteratura pregada da caridade cristã, por exemplo".

> Por isso, se é caso de censura, censuremos os filmes americanos de violência, porque, entre sexo e crime, é preferível o sexo. Se houvesse de escolher entre jovens raparigas despidas e jovens rapazes armados de punhais, é certo — sem discussão — quase todos, até mesmo a zelosa pudicícia prefeririam os nus[118].

Esse episódio demonstra a preocupação de Glauber Rocha com o que ele próprio chamava a "liberdade individual de expressão", a qual deveria promover, na Bahia de então, uma abertura para a criação de "novas mentalidades". E o cinema teria, naquele momento, a importante função de "subverter a anticultura que grassava nas províncias" — caracterizada por "mentalidades velhas e confortavelmente enraizadas" — , que se traduzia "tão brilhosa nas páginas de nossos periódicos"[119].

Era com esse mesmo espírito, e com a mesma veemência, que o jovem crítico defendia a idéia de um novo cinema brasileiro, comprometido com a transformação da realidade social do país e, principalmente, como expressão legítima de sua cultura. Contudo, esse "cinema novo", além de todas as dificuldades de produção enfrentadas por aqueles que acreditavam na possibilidade de fazer cinema em um país pobre como o Brasil, era ainda obrigado a lutar contra um outro tipo de censura: a "sabotagem" de distribuidores e exibidores no lançamento dos poucos filmes que, a custa de muitos sacrifícios, conseguiam ser realizados.

> Positivamente a sabotagem no lançamento de filmes nacionais constitui o principal problema da produção cinematográfica brasileira. Os produtores se queixam contra o monopólio criminoso que é feito contra as produções independentes. A sabotagem é feita de tal maneira para o lançamento de certas fitas de valor que o fracasso de renda é um fato[120].

Na verdade, os filmes que então marcavam a renovação do cinema brasileiro não estavam chegando às salas baianas. *Rebelião em Vila Rica* (1957), dos irmãos Santos Pereira; *Estranho Encontro* (1957) e *Na Garganta do Diabo* (1959), de Walter Hugo Khouri; *O Preço da Vitória* (1958), de Oswaldo Sampaio; e o muito citado *O Grande Momento* (1958), dirigido por Roberto Santos e produzido por Nelson Pereira dos Santos[121], eram exemplos dessa recente produção nacional — realizados basicamente em São Paulo, "todos filmes de bom nível artístico e com apreciáveis condições para boa bilheteria"[122] — que, para desgosto de críticos e cinéfilos, permanecia inédita na Bahia.

Também segundo Glauber Rocha, esses filmes, que haviam obtido sucesso de crítica e de público no Sul do país, estavam sendo "sabotados" pelos distribuidores baianos. Afirmando haver "uma rede bem organizada contra o filme nacional" que não fosse da Atlântida ou do grupo Herbert Richers-Severiano Ribeiro[123], isentava, contudo, os exibidores da responsabilidade desse boicote ao explicar o mecanismo que impossibilitava a difusão do bom cinema brasileiro na Bahia.

> Há filmes americanos de quinta classe que ficam encalhados nas prateleiras. Todo filme nacional rende bom dinheiro. Quando um exibidor se interessa por um filme da terra, o distribuidor então faz a chantagem: para cada produto brasileiro, o exibidor é forçado a contratar um determinado lote de películas sem possibilidades comerciais e de péssima qualidade artística. O que ganhar com o filme brasileiro será perdido no prejuízo que os abacaxis americanos trarão depois[124].

Esse difícil acesso do cinema nacional de "primeira categoria" ao mercado baiano era um problema grave, pois, além de comprometer o projeto de consolidação da cinematografia brasileira, inviabilizaria qualquer possibilidade de criação de uma indústria de cinema na Bahia. Por isso, alguns eventos, como a realização de "semanas", "festivais" e "campanhas de lançamento" de filmes nacionais, foram pensados para preencher a lacuna deixada pela "sabotagem".

No início de 1960 planejou-se uma Semana do Cinema Nacional na Bahia, quando seriam exibidos sete filmes entre aqueles inéditos para o público baiano. Ainda que esse evento não substituísse a exibição comercial, ao menos permitiria que uma platéia mais interessada nas "coisas de cinema" pudesse conhecer a nova e promissora produção cinematográfica brasileira. Além de "estimular o bom cinema nacional", acreditava-se que essa iniciativa iria reunir, em Salvador, "cineastas famosos" para trocar experiências com os jovens cineastas baianos, "que muito teriam a aprender"[125].

É interessante notar que a realização dessa Semana do Cinema Nacional contava com o apoio dos governos estadual e municipal[126], através do Departamento de Turismo da Prefeitura. Era mais uma promoção cultural que "teria também uma boa repercussão turística"[127] pois, ao ser divulgada nos jornais cinematográficos de todo o país, estaria levando as "coisas da Bahia" ao conhecimento de um grande público. Portanto, naquele momento, o cinema seria mais um elemento utilizado na estruturação do pólo turístico baiano, ao tempo em que se beneficiaria das "condições privilegiadas de natureza" encontradas na cidade do Salvador. Essa idéia era tão presente, que se falava até na promoção de um Festival de Cinema "à altura dos realizados em Cannes".

> Para isto, deveriam chegar artistas de todas as partes do globo e personalidades outras ligadas ao cinema brasileiro e internacional, para uma festa de grande vulto. (...) Não resta dúvida que é bem visto o quanto vem se tornando preferida a nossa Bahia pelas equipes estrangeiras para suas novas produções. Portanto, não é tanto exagero a realização de um "Festival de Cinema" nesta órbita[128].

O objetivo maior dessas iniciativas era então criar um público para esse novo, e ainda praticamente desconhecido, cinema brasileiro. Naquele momento, o simples ato de ir ao cinema seria o "melhor incentivo" às novas realizações. É nessa perspectiva que as "campanhas de lançamento" de filmes nacionais convertiam-se em contribuição importante ao projeto de consolidação de uma cinematografia brasileira. O lançamento de *Rio, Zona Norte*, o segundo filme de Nelson Pereira dos Santos, é um exemplo significativo dessa estratégia de estímulo ao cinema nacional.

A campanha de lançamento de *Rio, Zona Norte*, liderada por Glauber Rocha nas páginas do *Jornal da Bahia*, baseava-se no respeito obtido por Nelson Pereira dos Santos com o seu filme de estréia, *Rio, 40 Graus*. Através do Clube de Cinema da Bahia[129], os baianos também haviam participado da campanha de liberação de *Rio, 40 Graus*, criando, assim, um vínculo com aquele jovem e corajoso cineasta que abria novos caminhos para o cinema brasileiro. (Segundo Glauber Rocha, "depois do Rio e de São Paulo, foi na Bahia que a campanha pela liberação de *Rio, Quarenta Graus* virou quase movimento de massa. Walter da Silveira (...) fez de *Rio, Quarenta Graus* a bandeira do cinema brasileiro revolucionário que chegava depois da falência da Vera Cruz, 35 anos depois do Modernismo"[130]. Contudo, convém ressaltar que, a julgar pelas notícias sobre o assunto nos jornais da época, essa afirmação de Glauber Rocha revela certo exagero, sobretudo porque a campanha somente se realizou, efetivamente, na Bahia, a partir do episódio "11 de novembro"[131].)

Realizado em 1957, *Rio, Zona Norte* foi lançado em Salvador a 22 de dezembro de 1958, ficando apenas uma semana em cartaz no cine Guarani. Na opinião de Glauber Rocha, este seria o "primeiro lançamento decente e com possibilidades de grande lucro" de *Rio, Zona Norte*, pois havia sido "sabotado" no Rio de Janeiro e em São Paulo por "inimigos do melhor cinema brasileiro"[132].

A campanha para o lançamento de *Rio, Zona Norte*, na Bahia, envolveu análises favoráveis do filme, informações sobre o diretor e sua importância para o cinema nacional, dados sobre as filmagens e, ainda, entrevistas com os realizadores. Tudo isso para mostrar ao público o quanto era difícil a produção de cinema no Brasil e, portanto, salientar os méritos daqueles poucos que conseguiam fazê-lo. Justificavam-se assim os repetidos apelos feitos pelos críticos ao público para comparecer às salas onde *Rio, Zona Norte* estaria sendo exibido[133]. Apelando, inclusive, ao então muito presente bairrismo baiano, Glauber Rocha buscava arregimentar platéias usando o argumento de que "não prestigiar" *Rio, Zona Norte* naquele momento, seria também uma "demonstração de atraso" em relação aos públicos dos estados do Sul[134]. E, em todos os artigos que escrevia sobre o filme, pedia sempre ao público que prestigiasse aquele importante lançamento.

> Façam esforço no sentido de que daqui ele bata um recorde de bilheteria. Se muita gente vai ao cinema gastar dinheiro com abacaxis inclassificáveis, pouco custa se gastar um pouco com "Rio, Zona Norte"[135].

Essa campanha baiana para um "lançamento digno" de *Rio, Zona Norte*, coincidia com um fato importante na carreira de Glauber Rocha: a realização do seu primeiro filme, o curta-

metragem *Pátio*. Na sua coluna do *Jornal da Bahia*, de 16 de dezembro de 1958, à notícia da próxima estréia do filme de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha acrescentava esta pequena nota:

> Finalizando, um aviso aos leitores: o câmera José Ribamar, o iluminador Marinaldo Nunes, a cronista Krista, o ator Solon Barreto e esse crítico, estão todos preparando, graças a outros amigos, uma coisa pequena em matéria de cinema. Breve a coisa estará pronta. Se presta ou não, só esperando o resultado final. Mas, até o momento, podemos avisar principalmente aos amigos que cento e vinte metros de filme virgem já foram rodados. É como diz o colega Renot, da coluna social. ADELANTE, porque o filme (até agora sem título) está cheio de TRICS[136].

Aquele foi, portanto, o momento inicial da transição de Glauber Rocha — da atividade crítica para a realização de filmes. Por isso, um de seus argumentos para defender *Rio, Zona Norte* de algumas críticas que acusavam suas deficiências técnicas, era a sua recente experiência como realizador. Vivendo pessoalmente o problema, ele podia ver e, mais claramente, sentir as dificuldades de se produzir, no Brasil, filmes tecnicamente perfeitos, conforme a exigência da crítica.

> Isso agora podemos dizer com conhecimento de causa: realizando um pequeno filme (...) sofremos, podemos dizer que na carne, as deficiências materiais de nosso cinema. (...) Cada movimento custa uma fortuna. Outra deficiência é o preço do filme. (...) Como é possível em uma produção modesta, paupérrima, como a de "Rio, Zona Norte" se repetir cenas, se fazer movimentos de câmera audaciosos?[137]

Para além da transição individual de Glauber Rocha, esse ano de 1958 se apresenta como um marco para a história do cinema baiano — foi o momento em que se começou a fazer cinema na Bahia. Ou seja, quando "aprender a ver" resultou em "aprender a fazer". Ao mesmo tempo em que Glauber Rocha filmava *Pátio*, Luís Paulino dos Santos realizava o curta-metragem *Rampa*, também sua primeira experiência como diretor. Porém, mais significativo ainda, aquele foi o ano da realização de *Redenção*, o primeiro filme de longa-metragem produzido na Bahia, dirigido pelo jovem Roberto Pires. Assim, Glauber Rocha, Luís Paulino dos Santos e Roberto Pires transformam-se nos primeiros baianos a fazer cinema.

2. APRENDER A FAZER

Foi então que teve início a produção de filmes de longa-metragem na Bahia. Além de *Redenção*, Roberto Pires dirige *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962). Glauber Rocha, depois de duas incursões pelo cinema experimental de curta-metragem com *Pátio* (1959) e o inacabado *A Cruz na Praça*, realiza seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1961). São estes os principais filmes do Ciclo do Cinema Baiano (1958 - 1962). Fazem parte ainda desse Ciclo alguns filmes apenas "rodados" na Bahia : *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto; *Mandacaru Vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos; *Sol Sobre a Lama* (1962), de Alex Viany; e, o mais conhecido, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, que recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1962[138].

O sonho então se realizava: a Bahia tornava-se ponto de referência para a arte cinematográfica no Brasil. E Salvador buscava o título de "capital brasileira do cinema"[139]. A movimentação era grande. Atraídos pelas belezas e pela riqueza cultural da cidade, chegavam à capital baiana produtores e realizadores, não somente brasileiros, mas, também, estrangeiros, sobretudo franceses e italianos.

> Positivamente o nosso Estado está se transformando em centro cinematográfico de importância. Filmes em elaboração e vários projetos de filmagens movimentam o ambiente baiano[140].

A Bahia recebe, nesse período, visitantes ilustres. Em agosto de 1958, Roberto Rosselini, acompanhado pelo pintor Di Cavalcanti, vem conhecer a cidade do Salvador para decidir se poderia incluí-la em um filme que preparava sobre o Brasil. Seria um documentário "em cores", baseado na obra de Josué de Castro, *Geografia da Fome*, e apoiado também em outros estudos sociológicos de autores brasileiros[141]. Segundo o *Estado da Bahia*, Rosselini ficou "maravilhado" com o que viu em suas visitas ao Sul e Nordeste do país. E mais: afirmava que o cineasta italiano "confessara" seu desejo de "morar e morrer na Bahia"[142].

> O repórter encontra Rosselini passeando no jardim do Hotel da Bahia (...). Antes de qualquer pergunta, Rosselini comentou a beleza do azul do céu nesta manhã de sol, mostrando-se entusiasmado com a beleza da terra bahiana[143].

Tudo indica que a própria Bahia, principalmente sua capital, era o motivo maior do interesse dos estrangeiros pelo movimento cinematográfico baiano. Eram então constantes as referências à profusão de seus temas, surgidos naturalmente da riqueza de sua geografia e de seu povo. Ainda em 1958, outro cineasta italiano, Leonardo Racanelli, vem à Bahia pensando em filmar o famoso livro de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela*. Tendo trabalhado com Lima Barreto e Anselmo Duarte, Racanelli afirmava que um dos seus maiores sonhos era fazer um filme de longa-metragem utilizando a Bahia como "motivos e cenários" pois considerava sua capital "a mais bela cidade do mundo"[144]. Em abril de 1960,

Hamilton Correia anunciava a vinda do diretor americano Frank Capra, com a idêntica intenção de Racanelli de filmar *Gabriela, Cravo e Canela*. Ao mesmo tempo, noticiava o início das filmagens na Bahia de outro romance de Jorge Amado, *Capitães de Areia*, dirigido pelo também americano Hal Bertlett[145].

Os franceses seriam os visitantes mais assíduos. Em 1959, Marcel Camus — que já havia levado imagens do Rio de Janeiro para a Europa através do filme *Orfeu Negro*[146], premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro (1959) — chega à Bahia em busca de material para seu novo filme sobre o Brasil, *Bandeirantes*, "um relato sincero do gigantesco território brasileiro, com seus contrastes, com suas coisas típicas, enfim, com a sua bela e cativante realidade", segundo o próprio diretor[147].

Esses projetos não eram, necessariamente, aplaudidos pelos homens de cinema da Bahia. Ao contrário, muitas vezes foram fortemente criticados. Foi o caso desse filme de Marcel Camus, violentamente recusado por Glauber Rocha. Em primeiro lugar, do ponto de vista estético, ele afirmava que, naquele momento, somente um diretor como John Ford poderia realizar a "aventura" de conduzir uma história desse tipo "sem cair no ilustrativo cartão postal, criando um filme épico". Porém, a restrição maior de Glauber Rocha ao filme *Bandeirantes* dizia respeito à associação de Marcel Camus ao "inimigo número um de nossa pálida indústria [cinematográfica]" : o grupo de Luis Severiano Ribeiro, representado nessa produção por Jean Manzon.

> Mesmo que Camus fosse sério em suas intenções iniciais, ele se meteu numa empresa desonesta para com os cineastas brasileiros. Alex Viany no último número de "Leitura", bradou contra o fato de Rubem Braga e mesmo críticos como Benedito Duarte escreverem dizendo que Camus ia salvar o nosso cinema e que isso abria prerrogativas para a vinda de novos diretores estrangeiros. Deus nos livre dos estrangeiros: até hoje, noventa por cento de nosso cinema foi por água abaixo por causa de uns italianos que aqui chegaram e foram bajulados pelo snobismo capitalista de São Paulo[148].

Malgrado os protestos de Glauber Rocha, inclusive quanto à diferença de tratamento dispensado pelos poderes públicos aos realizadores estrangeiros — "recebidos aqui com honras oficiais"[149] — e aos cineastas baianos, não apoiados devidamente, os franceses continuavam a chegar. Em julho de 1960 foi a vez do produtor Sacha Gordine, o mesmo de *Orfeu Negro*, trazer sua equipe para rodar as cenas externas de dois filmes: *Tout pour le Tout (No Páreo da Vida)*, dirigido pelo francês Patrice Dally e tendo o baiano Walter Webb como assistente de produção; e *Le Saint Modique (O Santo Módico)*, dirigido pelo também francês Roger Blache. Essas duas realizações evidenciavam "de maneira peremptória" o prestígio artístico gozado pela Bahia, que vinha se tornando "o estado 'vedette' do Brasil no campo cinematográfico"[150]. Blache, em entrevista ao *Estado da Bahia*, anunciava que os planos de filmagem incluíam "lugares pitorescos desta tradicional cidade" e previam ainda locações em duas buates da cidade: a do Hotel da Bahia e a tradicional Anjo Azul[151].

O *Estado da Bahia* também apresentava a equipe de Sacha Gordine como sendo composta de importantes nomes do cinema francês: Roger Blache fora assistente de Robert Bresson,

em *Bois de Boulogne*, "além de haver composto as equipes de *Quermesse Rouge* e *La Parade de Rire*, filmes ainda não projetados no Brasil"[152]; Olivier Gerard, o assistente de direção de *O Santo Módico*, atuara como assistente de Louis Malle, em *Les Amants*, e "de tantos outros cineastas de renome na Europa". O próprio Blache declarava também que "deixou de fazer um filme em que figurava no elenco a famosa Brigitte Bardot, para vir trabalhar na Bahia"[153].

Essa equipe deveria ser, em seguida, complementada por brasileiros. Além dos atores que já integravam os elencos dos filmes junto com artistas franceses, outros seriam procurados entre os baianos — "necessitamos ainda de uma moça bem parecida com a Marta Rocha para um pequeno papel. Fará uma francesa sofisticada. Deve saber dirigir automóvel e falar francês"[154], anunciava Roger Blache. Quanto ao conjunto de técnicos, haveria a possibilidade de sua ampliação com a participação de profissionais baianos, além daqueles já engajados no trabalho, como Walter Webb e o decorador José Pedreira.

Esses exemplos são os mais significativos da presença de realizadores estrangeiros na Bahia daquela época. Mas, vale ressaltar, vieram ainda alemães, mexicanos e argentinos[155]. Pode-se pensar, então, que essas "visitas" funcionaram como lições de prática cinematográfica para aqueles iniciantes dessa arte na Bahia. Portanto, podem ser vistas como uma contribuição para a formação dessa pioneira geração de cineastas baianos do final dos anos 1950.

Mais significativas para o crescimento desse movimento, entretanto, foram as presenças de jovens cineastas brasileiros vindos do Sul do país. Dentre estes, destacam-se as presenças de Trigueirinho Neto, que agita a cidade com as filmagens do seu primeiro longa-metragem, *Bahia de Todos os Santos*, e Nelson Pereira dos Santos que, no sertão da Bahia, realiza seu terceiro filme, *Mandacaru Vermelho*.

Em fevereiro de 1959, Hamilton Correia anunciava a vinda de Trigueirinho Neto a Salvador para as filmagens de *Bahia de Todos os Santos*. "Talvez — segundo ele — o mais ambicioso" dentre os diversos projetos que chegavam ao seu conhecimento de "cineastas paulistas e cariocas de fazerem filmes na Bahia"[156]. Trigueirinho Neto era um paulista de 28 anos de idade, ligado a Alberto Cavalcanti, que acabava de chegar da Itália, onde estudara no Centro Experimental di Cinema. Trazia na bagagem um prêmio do governo italiano, obtido com um filme de curta-metragem, *Nasce um Mercado*. Esse pequeno filme, ao ser exibido no Clube de Cinema, ganhou a confiança do crítico Glauber Rocha que, até então, "suspeitava" da competência que teria um jovem paulista, formado na Itália, para fazer um filme na Bahia, cujo roteiro havia escrito "sem nunca ter vindo aqui".

> Este trabalho de dez minutos, em cinemascope e preto e branco foi o bastante para que eu passasse a confiar nas possibilidades de sucesso do futuro "Bahia de Todos os Santos"[157].

O premiado argumento de *Bahia de Todos os Santos*[158], de autoria do próprio Trigueirinho Neto, abordava "a vida, a psicologia e os costumes de adolescentes abandonados"[159]. O filme trataria de questões sociais e políticas. Mais particularmente, discutiria o problema da integração racial, "combatendo o racismo que desonra tantas civilizações"[160]. E, segundo o

cineasta, por ser a Bahia "a terra da democracia racial", ele havia usado no filme "personagens de todas as cores" vivendo "juntos pela sobrevivência"[161]. Porém, o mais importante é que o filme valorizava o homem e não o personagem, não buscando a Bahia como "cenário comercialista"[162], como mera exploração turística. Era, portanto, um filme de "intenso conteúdo social"[163] dentro da rica paisagem baiana. Ainda conforme depoimento de Trigueirinho Neto, a escolha da cidade do Salvador para a realização desse projeto devia-se a sua forte "tradição", aspecto fundamental em *Bahia de Todos os Santos*.

> Tradição não é para mim algo de museu. Entendo como tal, aquilo que contribui para formar uma base tão sólida que nos permita ter vitalidade suficiente para enfrentar o futuro. Isso naturalmente é ligado ao fator miscigenação de raças, característica desse atual estado de tradição. Estou convencido de que essas duas fortes características da Bahia (miscigenação e tradição), acrescidas da exuberante topografia da cidade e condições climáticas e de luz, poderão ajudar-me muito naquilo que quero exprimir, pois espero que fique claro que não quero fazer uma fita turística nem de caráter folclórico[164].

Além de valorizar a cultura da cidade, a produção do filme criaria ainda vínculos com ela ao buscar, entre seus habitantes, o numeroso elenco que atuaria em *Bahia de Todos os Santos*. Somente cinco atores profissionais vieram do Sul do país com a equipe técnica, da qual também fazia parte o baiano José Telles de Magalhães como assistente de direção[165]. Os demais deveriam ser "tipos colhidos nas ruas" de Salvador. Vinte pessoas seriam, então, selecionadas entre meninos, negros, soldados, homens do porto, etc, para compor "o afresco violento descrito pela história original de Trigueirinho Neto"[166]. Além disso, haveria cerca de quinhentos figurantes, entre os quais pais de santo, passistas, policiais e estivadores[167]. Foi nessa busca de tipos baianos que se revelou o ator Antônio Luiz Sampaio, então com 21 anos de idade, que atuaria em vários filmes do surto de produção baiana e, mais tarde, do Cinema Novo. Convidado por Walter Webb para fazer um teste, Antônio Sampaio ganhou o papel do marginal Pitanga, tão marcante em sua carreira que, algum tempo depois, passou a usar o nome artístico de Antônio Pitanga[168].

Os jornais noticiavam constantemente os acontecimentos ligados às filmagens. Era mais uma prova do empenho da crítica especializada em apoiar as tentativas de realização de cinema brasileiro "sério" e, principalmente, de abrir espaços para a existência de um cinema baiano. Davam-se informações sobre as músicas, os atores, as locações, os copiões, etc; enfim, buscava-se promover uma expectativa positiva do público para o futuro lançamento do filme.

Foram gastos, aproximadamente, dois meses na fase de filmagem. A equipe permaneceu em Salvador entre novembro de 1959 e janeiro de 1960[169], seguindo depois para o Rio de Janeiro onde seriam executados os trabalhos de montagem e sonorização. E, a 19 de setembro de 1960, *Bahia de Todos os Santos* era lançado em Salvador numa sessão de gala no Cine Guarani. Foi uma estréia em benefício das Voluntárias Sociais, organizada pela Senhora Juracy Magalhães, cuja renda seria revertida para "o natal dos pobres". Era, uma forma de retribuir o apoio dos governos estadual e municipal durante a realizaçao do filme na Bahia. O *Estado da Bahia* anunciava, então, "a grande apresentação" de *Bahia de Todos os Santos*, "sem dúvida, uma festa (...) em grande estilo" para os baianos.

> Haverá bandas de música e holofotes. Os atores desfilarão para o público como nas grandes estréias. Tendo morado cinco anos na Europa, TN espera realizar na Bahia uma "avant-premiere" como é realizada em Cannes, Veneza e nos grandes centros de cinema. Isto, porém, depende do apoio integral da Bahia que deve comparecer em peso ao lançamento. Não será exigido traje de gala. Esperamos que a Bahia saiba receber um grande filme com o mesmo carinho e boa fé com os quais o jovem Trigueirinho Neto nos tratou[170].

Contudo, todo esse trabalho de preparação para o lançamento de *Bahia de Todos os Santos* — "Foi a maior avant-premiere da Bahia promovida exclusivamente por mim. Escrevi quilômetros de jornal sobre o filme, definitiva obra-prima do novo cinema mundial", contava Glauber Rocha já em 1976[171] — , o que não impediu a recusa do público na sala de projeção. O filme foi vaiado pela platéia e, também, rejeitado pela crítica especializada. Ainda segundo Glauber Rocha, ele defendera Trigueirinho Neto "sozinho", conseguindo apoio do governador Juracy Magalhães e de alguns intelectuais, pois o fracasso de *Bahia de Todos os Santos* "invalidaria [sua] tese por um cinema baiano, brasileiro, mundial"[172]. A defesa de Glauber Rocha baseava-se na sua crença de que aquele era "um filme de autor". Um filme cheio de "equívocos" — "um filme que, mergulhado no social, foi estrangulado pela personalidade individualista do seu autor" — porém, com uma importante função de "ruptura" à época.

> Briguei muito e continuo a brigar porque considero "Bahia de Todos os Santos" uma ruptura com o cinema tradicional que se fazia no Brasil, tão importante, em 1959, como "Rio, Quarenta Graus" e "Rio, Zona Norte (...)"[173].

Quando, em janeiro de 1960, Trigueirinho Neto terminava de filmar, em Salvador, as últimas tomadas de *Bahia de Todos os Santos*, Nelson Pereira dos Santos, iniciava, no sertão baiano, a aventura de realizar *Vidas Secas* que, inesperadamente, se transformou em *Mandacaru Vermelho*. Todo o ano de 1959 havia sido dedicado aos trabalhos de preparação da produção do filme. Em janeiro, o baiano Guido Araújo, assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos, veio à Bahia e começou a fazer os primeiros contatos para a definição das locações do filme[174].

E, em janeiro do ano seguinte, Nelson Pereira dos Santos e sua equipe encontravam-se na região de Juazeiro para dar início às filmagens, as quais deveriam estar concluídas em sessenta dias[175]. Instalava-se, então, segundo o *Diário de Notícias*, a "base das operações" para o filme que deveria inaugurar, no cinema brasileiro, "o levantamento da temática nordestina diretamente de nossos romances". Assim, com *Vidas Secas*, teria início a "Operação Cinema do Nordeste"[176].

Toda a equipe estava a postos para realizar as primeiras tomadas, quando, estranhamente, formaram-se nuvens no céu. De repente, chuvas torrenciais começaram a cair e, em plena zona da seca, choveu dias sem parar, provocando inundações e enormes prejuízos ao produtor-diretor Nelson Pereira dos Santos. Foram perdidos cenários, material cinematográfico, filme virgem, etc, além do cenário natural da seca, "personagem" principal do romance de Graciliano Ramos.

> As intensas chuvas modificariam completamente os cenários naturais; onde eram desertos castigados pelas secas hoje são pradarias verdejantes ou campos lamacentos. Segundo os cálculos mais otimistas, só em dezembro a região voltará a ser o que era e para não ficar parado até lá, Nelson Pereira dos Santos está escrevendo uma nova estória para ser rodada no local. Positivamente, até a natureza é contra o cinema nacional[177].

Diante da "oposição" da natureza, "era uma vez *Vidas Secas* ...". Essa impossibilidade gerou, então, um novo filme: *Mandacaru Vermelho*, uma "lenda" nordestina, inventada pelo próprio Nelson Pereira dos Santos. A trama girava em torno de uma família marcada pela tragédia de luta mortal entre irmãos. No local onde se dera a disputa sangrenta, nascera um mandacaru vermelho. Era uma "história de amor ingênua, com ares de faroeste, em que a mocinha se apaixona pelo mocinho, mas não pode casar com ele, porque já está prometida para outro"[179]. À época do lançamento do filme em Salvador, no mês de setembro de 1961, o crítico Orlando Senna apresentava *Mandacaru Vermelho* como um filme nacional onde se poderia "lastrar a esperança para um cinema brasileiro realmente nosso e válido dentro de qualquer latitude"[180]. Era, ainda segundo ele, uma "prova inequívoca" do talento e do estilo vigoroso de Nelson Pereira dos Santos. Contudo, tal como *Rio, Zona Norte*, *Mandacaru Vermelho* foi mal recebido pelo público. E, no Sul do país, a crítica especializada não demonstrou muito interesse em analisá-lo[181].

Um detalhe curioso em *Mandacaru Vermelho* é seu elenco. Como *Vidas Secas* tinha, praticamente, apenas três atores, foi necessário incorporar membros da equipe técnica para compor o elenco ampliado exigido pela história de *Mandacaru Vermelho*. Além dos três atores profissionais, — Miguel Torres, "ator muito conhecido nos meios cinematográficos"[182], Jurema Penna e Sônia Pereira, alunas da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, — o próprio Nelson Pereira dos Santos fez o papel do "mocinho", enquanto os assistentes Luís Paulino dos Santos, José Telles de Magalhães e Ivan de Souza fizeram os primos da "mocinha", vivida por Sônia Pereira[183].

Essas duas experiências "baianas" de Nelson Pereira dos Santos e Trigueirinho Neto, segundo Glauber Rocha, inauguraria uma "nova fase" do cinema brasileiro. A realização desses dois trabalhos "espontâneos", poderia contribuir para lançar novos diretores, argumentistas, fotógrafos, iluminadores, enfim, para criar "uma espécie de nova mentalidade" que fundaria as bases da indústria cinematográfica na Bahia.

> Como não existe mesmo cinema no Brasil, como são mínimas as possibilidades, tanto faz se filmar no sul como no norte. O norte deu para o Brasil as raízes de sua ficção, com Graciliano Ramos, Zé Lins, Jorge Amado : dará agora com Nelson e Trigueirinho as raízes de seu cinema[184].

Era o ano de 1960 e o ambiente cinematográfico movimentava a cidade do Salvador. Contava-se, inclusive, com apoio governamental nesse projeto de fundação de uma cinematografia baiana. Tanto do governador Juracy Magalhães — "graças, sobretudo, à disposição positiva de ajuda do secretário e escritor Ruy Santos, um homem de cultura que tem sabido da importância de uma expressão fílmica nacional", afirmava Glauber

Rocha[185] — como, também, do prefeito Heitor Dias que, empenhado em ajudar o cinema baiano, propôs ao legislativo municipal a criação de um "fundo de auxílio" à produção cinematográfica, através da cobrança de um valor adicional no preço dos ingressos, a ser utilizado para incentivar novos cineastas e novos filmes[186].

Nesse período, eram frequentes notícias da chegada à Bahia de importantes empresas distribuidoras de filmes. A instalação, em 1957, de uma agência cinematográfica de propriedade de Herbet Richers[187] e, em 1959, de uma filial da Geralartes Cinematográfica, especializada em filme europeu[188], são exemplos significativos do crescente mercado de cinema na Bahia. Entretanto, mais importante para o movimento cinematográfico baiano, naquele momento, eram as produtoras de filmes que começavam a surgir em Salvador.

O ano de 1956 marca a criação da Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, Responsabilidade Ltda.[189], uma iniciativa pioneira — e utópica — de jovens baianos, mais uma vez liderados por Glauber Rocha, ainda estudante do curso secundário. Segundo José Olympio, esta era "a primeira cooperativa cinematográfica constituída no continente americano", uma prática utilizada em países da Europa, na Índia, no Japão e na União Soviética[190].

Propondo-se a "difundir a cultura, de modo geral, e a cinematográfica, de modo particular, observados sempre os padrões da Sétima Arte", a Yemanjá tinha como associados nomes como os de José Telles de Magalhães, Glauber Andrade Rocha, Fernando da Rocha Peres, Frederico José de Souza Castro, José Júlio de Calazans Neto[191], entre outros componentes da chamada Geração Mapa. Eles acreditavam que seria possível fazer cinema na Bahia. Segundo Glauber Rocha, "o projeto Yemanjá Filmes previa pedir dinheiro ao público e ao Governo"[192]. Assim, prepararam panfletos que divulgaram suas intenções. Um deles explicava à "gente bahiana" a proposta da Yemanjá, que teria saído do mar para "dançar no Mercado" mas queria, também, "dar um passeio nas costas do Pacífico".

> Ela quer viajar simplesmente. Sem "glamour", sem "sex-apeal", sem trejeitos de "femme-fatale".
> Ela quer ir, meio mulher, meio sereia, salgada de ondas líricas, mostrar ao mundo samba de pandeiro, formação de coqueiros, torre de igreja, edifício pulando de asfalto sobre o mar.
> GENTE - Yemanjá quer uma passagem em metros de celulóide.
> GENTE - Ela precisa de um grande plano em claro-escuro para mostrar sua simplicidade de mãe das águas.
> Mas precisa de coisas técnicas. Precisa de objetivas, precisa de filme, precisa —
> GENTE — de apoio do povo que é seu filho e que a esqueceu na falsidade das palavras fechadas.
> GENTE BAHIANA - Deixa cair uma moeda no colo da mulher sereia.
> Acredita nos que ouviram o lamento de seu samba no Mercado e querem comprar sua passagem para as salas escuras das outras terras sem mães.
> Confia no silêncio de tuas igrejas, nas areias de tuas praias, no ritmo de teu mar, no mistério dos atabaques que possuem a noite.
> Confia — GENTE — na beleza de tua BAHIA que Yemanjá quer levar, em um filme, para o Brasil e para o mundo[193].

Este filme que levaria as belezas da Bahia ao Brasil e ao mundo, seria *Bahia de Todos os Santos*, não aquele realizado em 1959 por Trigueirinho Neto, mas um filme em cinco episódios, que seriam dirigidos por Glauber Rocha, J. T. de Magalhães, Jaime Cardoso, Albérico Mota e F. J. Souza Castro[194]. Glauber Rocha dirigiria *Senhor dos Navegantes*, um curta-metragem que abordaria aspectos da pobreza baiana, ambientado na tradicional festa marítima de Bom Jesus dos Navegantes, realizada no primeiro dia de cada ano. A versão original desse roteiro foi guardada por Fernando da Rocha Peres, até ser publicada em 1987.

> Creio (...) que esse foi o primeiro roteiro que Glauber Rocha escreveu com 18 anos de idade — cujo filme não realizou — e no qual vê-se a marca da sua visão de mundo bem brasileira, e baiana, com uma acentuada preocupação no trato universal dos problemas sociais e políticos, na vida do homem do povo. Sua filmografia posterior irá, em verdade, vincar esta tendência[195].

Menos utópico que esse projeto da Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, foi o da criação da Iglu Filmes, a pioneira na produção de filmes na Bahia. Seu aparecimento estava estreitamente vinculado à produção de *Redenção*, desejo acalentado por seus realizadores desde o ano de 1955[196]. Roberto Pires, Oscar Santana[197] e Elio Moreno buscavam um empresário para financiar o filme quando Elio Moreno decidiu ser, ele próprio, o produtor de *Redenção*[198]. Surge, então, a Iglu Filmes[199].

A partir do sucesso dessa primeira e corajosa produção, a Iglu se consolida na atividade de produção cinematográfica. Em dezembro de 1959, iniciando "nova fase de produções (...) em modernas instalações", a Iglu passou a realizar jornais cinematográficos e documentários.

> O jornal de notícias cinematográficas da Iglu, produzido por Elio Moreno de Lima e realizado por Roberto Pires, Oscar Santana e Waldemar Lima, inaugura uma nova fase para a publicidade e notícias da Bahia. Realmente com o progresso da cidade e com o desenvolvimento da imprensa, o jornal vivo de cinema é uma importante contribuição no terreno das promoções e das reportagens[200].

Essas iniciativas da Iglu vinham, portanto, preencher uma importante lacuna existente nos cinemas baianos: a falta de "noticiosos" realizados na Bahia. Uma coisa considerada então inadmissível já que "outros centros de menor importância que o nosso"[201] contavam com eles há muito tempo. Assim, é somente com a Iglu que a Bahia passava a ter suas próprias "atualidades". Além do jornal cinematográfico *Bahia Revista*, foi lançado também o documentário esportivo *Nasceu para Vencer*, sobre o jogo Bahia versus Vasco da Gama nas semi-finais da primeira Taça Brasil, da qual o Esporte Clube Bahia foi campeão[202]. Não somente o Bahia ser campeão brasileiro mas, também, poder ver essa notícia nas telas baianas, seria mais um motivo de orgulho dos baianos pela "boa terra" naquele ano de 1959. Outra "vitória" da Iglu foi a exibição nos cinemas baianos do jornal *Bahia na Tela*, uma "completa cobertura" da inauguração de Brasília[203], imediatamente no dia seguinte ao "grande acontecimento".

> Cremos que o furo foi nacional, o que aumenta a importância do feito. Com este entusiasmo e idealismo a turma da Iglu irá longe[204].

Na verdade, essa "turma" já tinha ido longe quando, entre 1957 - 1958, depois de duas experiências com filmes de curta-metragem — *Calcanhar de Aquiles* (1955) e o colorido *Bahia*[205] (1956) — , realizou o longa-metragem *Redenção*, considerado o divisor de águas da história do cinema na Bahia: "o filme-prova, o filme-experiência" transformado então em "filme-marco", em ponto de partida para o surgimento da sonhada indústria cinematográfica baiana[206]. Essa foi a opinião unânime da crítica especializada à época, sintetizada aqui pelas palavras de Walter da Silveira:

> Por menor valor artístico que se queira ou se possa atribuir a REDENÇÃO — o primeiro filme baiano de longa-metragem — , sua importância como fato cultural assume um caráter decisivo na história de nosso povo. Afinal participamos, em tamanho maior, da elaboração de uma arte, que é, sem dúvida, e por diversas razões, a mais representativa do sentimento contemporâneo[207].

Redenção — um "semi-policial melodramático", segundo Glauber Rocha — contava a história de um maníaco, chamado de Homem X (Fred Júnior), que estrangulava mulheres. Por acaso, esse louco chega à casa de dois irmãos, Newton (Geraldo Del Rey) e Raul (Braga Neto), este em liberdade condicional. Certo dia, o Homem X tenta matar a namorada (Maria Caldas) de Newton e acaba morto por Raul. Desconhecendo a verdadeira situação daquele homem, os irmãos se desfazem do corpo tentando não comprometer a liberdade condicional de Raul. Porém, o corpo é encontrado e os dois são denunciados. Interrogados pela polícia são, em seguida, perdoados devido à periculosidade do morto. Este é, basicamente, o enredo de *Redenção* — "simples, mas, cinematográfico", na opinião de Newton Rocha, escrevendo então no *Jornal da Bahia*[208].

O aparecimento desse primeiro filme de ficção foi uma grata surpresa para o meio cinematográfico baiano. A equipe de *Redenção* não participava daquele grupo[209] liderado por Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia — Roberto Pires, particularmente, "jamais pertenceu ao quadro de sócios"[210]. Sua independência em relação a esse movimento é um dado que aponta, inclusive, para o reforço da idéia de amplitude da efervescência cultural em Salvador ao final dos anos 1950. A criação artística, portanto, não estaria restrita a um grupo específico, mas poderia surgir de experiências diversas na vida daquela cidade.

Além de não participar das discussões teóricas sobre o cinema, Roberto Pires surpreende ainda mais pelo fato de, ele próprio, ter desenvolvido uma lente anamórfica com a qual filmara *Redenção*, em um processo que ficou conhecido como "igluscope". Vem daí a afirmação de Glauber Rocha: "quem inventou o cinema na Bahia foi Roberto Pires".

> Acredito que teria inventado as máquinas de filmar se, por acaso, aos onze anos de idade, não lhe chegasse às mãos um deficiente aparelho de 16mm (...). Resolvendo-se, aos vinte anos, a fazer "*Redenção*", em cinemascope, construiu a lente especial em seis meses de pesquisa e trabalho exaustivos[211].

Outro dado significativo para reforçar a idéia de surpresa em relação a *Redenção*, foi a inexperiência que caracterizava sua equipe de realização. Desde o jovem diretor, também autor do argumento e do roteiro, o cinegrafista Oscar Santana, o iluminador Rodi Luchesi,

o produtor Elio Moreno, até os atores principais do filme — Geraldo Del Rey, Braga Neto, Maria Caldas e Fred Júnior — eram todos amadores[212]. Somente o diretor de fotografia era já um profissional. Tratava-se de Hélio Silva, fotógrafo dos dois filmes de Nelson Pereira dos Santos, convidado após serem constatados maus resultados nas imagens filmadas no estúdio por deficiência de iluminação[213].

Tinha-se, portanto, muito o que comemorar. A aceitação de *Redenção* não se deu, contudo, isenta de discussão em torno de suas qualidades e de suas falhas. A crítica, em geral, considerou este filme pioneiro, sério, honesto, onde se detectava "linguagem de cinema, de cinema de filme policial"[214]. Apesar de terem sido apontadas deficiências quanto à construção dos personagens — "não há estruturação psicológica dos personagens nem dos acontecimentos, os tipos criados são demasiado esquemáticos"[215] — , Roberto Pires foi considerado um diretor de talento, revelando "maior segurança de linguagem cinematográfica do que os melhores diretores brasileiros, como Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, para citar o mais famoso"[216].

Ótimo diretor, porém mau argumentista ao criar uma "uma estória falsa, uma estória escassa, sem densidade real". Todavia, sua boa continuidade — "das melhores do cinema brasileiro" — teria transformado esse argumento inconsistente "num roteiro fílmico se não convincente, ao menos capaz de nos prender à sua narrativa", segundo a opinião do exigente crítico Walter da Silveira[217]. Quanto, especificamente, à direção de atores, esta foi analisada como deficiente, revelando a "absoluta inexperiência"[218] de Roberto Pires nessa importante tarefa. Apesar disso, os dois atores principais, Braga Neto e, principalmente, Geraldo Del Rey, tiveram seus trabalhos destacados pela crítica. Foi com *Redenção*, portanto, que Geraldo Del Rey iniciou sua bem sucedida carreira cinematográfica, tornando-se, em seguida, um dos atores mais presentes nos filmes realizados em Salvador à época[219]. Também muito elogiada foi a fotografia de Hélio Silva, para alguns, "o ponto alto"[220] do filme.

Essa foi, em linhas gerais, a repercussão de *Redenção* na imprensa baiana da época, entre os críticos especializados. O sentimento geral era, portanto, de orgulho — *Redenção* seria "um pouquinho" de todos os baianos, dizia Glauber Rocha[221] — e de incentivo àquela corajosa iniciativa dos jovens da Iglu Filmes pois, segundo Walter da Silveira, "primitivo ou não", o primeiro filme baiano merecia ser amado. "E ainda que o amor não se explique", concluía ele, era um filme para ser analisado[222].

Os inúmeros artigos escritos sobre *Redenção* também faziam parte da estratégia de apoio à divulgação dos filmes nacionais ditos "sérios". Glauber Rocha, em sua prática de incentivo ao novo cinema brasileiro, mais uma vez lidera a campanha de lançamento daquele primeiro "longa-metragem de enredo" baiano. Entre outubro de 1958, ao término das filmagens, e março de 1959, à época de lançamento, foram muitos os artigos e as notas anunciando *Redenção* e, em particular Glauber Rocha, nas páginas do *Jornal da Bahia*, convocava quase diariamente o público baiano para prestigiar aquela importante iniciativa para o movimento cinematográfico da Bahia[223].

> Advirto que certamente nunca uma obra de arte. Mas teremos um filme honesto, tecnicamente bem cuidado, fruto de um trabalho que deve honrar a todos os baianos. Com "Redenção", é preciso sobretudo uma coisa: é preciso que todos o assistam. Vão ao cinema. Formem filas imensas (...) o amadurecimento que a província atingirá, é fato indiscutível. Precisamos, pois, do sucesso de "Redenção". Mas grande sucesso mesmo. Não falem mal do filme. Perdoem as falhas. Sejam humanos e nunca cometam a "baianada" de destruir uma coisa sem conhecimento de causa, ou sem ter outra coisa melhor para oferecer em troca do destruído. Roberto Pires é um jovem entusiasta que precisa de apoio. Está entre os moços cineastas do mundo[224].

Depois de exibido em sessão especial para a imprensa a 27 de fevereiro[225], *Redenção* foi lançado comercialmente em março de 1959. No dia 6, em *avant-premiere*, "a sociedade baiana" compareceu ao Cine Guarani para assistir ao lançamento do filme que marcaria o surgimento da indústria cinematográfica na Bahia. Foi uma noite de gala, em benefício do Posto de Puericultura e Escola Acácia Baiana[226].

> A exibição adquiriu características de acontecimento social, prestigiado com a presença de autoridades (governador Antonio Balbino e senhora, prefeito Gustavo Fonseca, prefeito eleito Heitor Dias e senhora, parlamentares) além de figuras de nossa sociedade e numeroso público que não regateou aplausos à iniciativa dos jovens cineastas da "Iglu Filmes". A solenidade foi transmitida por emissora local, notando-se a presença de repórteres fotográficos do sul do país, fazendo a cobertura do acontecimento[227].

O então prefeito eleito Heitor Dias, "destacando a importância daquela iniciativa e afirmando que o poder público municipal prestigiaria e apoiaria, inclusive materialmente, novos empreendimentos que viessem a surgir no setor da indústria cinematográfica baiana"[228], entregou taças de prata — "com inscrições alusivas ao evento"[229] — aos realizadores e atores principais do filme. Outra homenagem, desta vez do empresário Francisco Pithon, foi a placa comemorativa colocada na sala de espera do cinema Guarani[230] para registrar o significativo evento. Nessa noite, falaram também o produtor Elio Moreno e o co-produtor Oscar Santana, "um dos mais dinâmicos incentivadores da Iglu Filmes"[231].

Esse "acontecimento" seria mais uma contribuição para o lançamento comercial de *Redenção*, ocorrido a 9 de março, simultaneamente, nos cinemas Guarani e Tupi[232]. Segundo a imprensa, a exibição do primeiro filme baiano de ficção foi um sucesso absoluto. As sessões estiveram sempre lotadas e, principalmente, houve total compreensão e aprovação do público quanto aos resultados daquele complexo empreendimento[233]. Uma prova desse sucesso foi que, apenas uma semana em cartaz, *Redenção* "bateu todos os recordes de bilheteria"[234] já verificados nos dois cinemas exibidores, vale lembrar, considerados então "o melhor circuito da cidade"[235]. Diante disso, estaria, portanto, aberto o caminho para novas realizações cinematográficas na Bahia.

Nessas diversas críticas que analisavam o primeiro longa-metragem baiano, um aspecto era destacado: *Redenção* era um filme com capital baiano, escrito e dirigido por um baiano, interpretado por baianos, porém, não era um filme sobre a Bahia[236]. Essas observações,

naquele momento, eram bastante significativas, afinal, era o tempo de exaltação das "coisas da Bahia"[237]. Se até os estrangeiros chegavam na Bahia em busca dessas "coisas", como se explicaria que os próprios baianos as deixassem de lado? Contudo, essa questão não foi colocada como um dos problemas de *Redenção*, tamanho o entusiasmo para com o filme e o reconhecimento do grande esforço empreendido por seus realizadores. O próprio Glauber Rocha justificava a falta da Bahia naquele primeiro filme baiano:

> Roberto (...) me disse, em conversa particular, que não fez um filme sobre a Bahia porque ainda não contava com meios artísticos, econômicos e técnicos. Preferiu, então, um filme mais despretensioso, um melodrama policial, romanceado, violento, afastado do caráter regional. "Redenção" não tem igreja, praia, capoeira, Senhor do Bonfim, candomblé e abará. Esse tema, Roberto preferiu deixá-lo intocável, à estragá-lo. E isso, essa resistência auto-crítica a enfrentar as seduções superficiais do ambiente baiano, já é o suficiente para marcar o caráter de Roberto Pires e de toda a sua equipe[238].

De fato, Roberto Pires iria se aproximar de uma temática regional nos seus filmes seguintes, *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962). Essas duas novas realizações contaram também com a presença de um importante personagem dessa história do cinema baiano: Rex Schindler. Produtor e argumentista, Rex Schindler foi, "silenciosamente" — lembrava Glauber Rocha[239] — , durante muitos anos, um dos sócios mais assíduos às exibições e conferências promovidas pelo Clube de Cinema da Bahia. Seus argumentos[240] para os dois filmes de Roberto Pires abordavam questões ligadas à realidade baiana da época.

A Grande Feira, definido por Glauber Rocha como "uma crônica da cidade do Salvador"[241], mostrava alguns aspectos da vida daquela cidade que crescia e se modernizava. A trama girava em torno da pobreza e dos problemas dos feirantes de Água de Meninos, então "acurralados em seu direito de viver"[242] por uma empresa imobiliária que os ameaçava de despejo para que pudesse construir um loteamento no terreno ocupado pela feira[243]. Em *Tocaia no Asfalto*, Roberto Pires voltava ao gênero policial, desta vez utilizando os dramas pessoais de um matador profissional, para abordar os problemas da política nordestina, caracterizada pela prática do crime como uma forma de manutenção do latifúndio e, portanto, de dominação na região. Esses filmes, ainda segundo Glauber Rocha, eram denúncias de dois graves problemas sociais: "a *ocupação* da Feira de Água de Meninos pelos latifundiários imobiliários e a *ocupação* do espaço político pelos latifundiários agroindustriais"[244].

> "A Grande Feira" (...) é um filme novo no cinema brasileiro, apesar de todos os seus defeitos de estrutura e definições psicológico-sociais. Aí, o sensualismo anárquico de Rex Sheindler entra em conflito com o racionalismo confuso de Roberto Pires. O resultado é ambíguo, porque oscila de péssimos a grandes momentos. Em "Tocaia no Asfalto", os resultados positivos são maiores, mas os defeitos de imaturidade ideológica são mais graves. (...) Schindler e Pires reduziram o problema brasileiro (particularizando o nordeste do latifúndio) a uma questão "de corrupção política", quando na verdade é um problema de classes contra classes, sendo que a corrupção política é uma das características das classes dominantes[245].

Convém ressaltar que as referências a esses filmes de Roberto Pires, são feitas aqui a partir de pesquisas bibliográficas e não em publicações da época. Isto porque ambos foram produzidos em um período posterior ao enfocado neste trabalho, ou seja, o período correspondente ao Governo JK. *A Grande Feira* começou a ser filmado em fevereiro de 1961[246], com lançamento previsto para outubro do mesmo ano[247]. Já *Tocaia no Asfalto* foi realizado em 1962. Ainda assim, fazem-se necessárias algumas observações sobre *A Grande Feira* que, segundo Glauber Rocha, foi um "retumbante sucesso"[248] em Salvador.

Esse êxito de *A Grande Feira* talvez possa ser explicado pela escolha precisa de seu tema. Além dessa nova produção significar mais esperanças no surgimento da sonhada indústria de cinema na Bahia, fazia com que os baianos se identificassem com o que estava sendo mostrado na tela. Aquele segundo filme de Roberto Pires seria visto, então, como um filme baiano. Além de financiado, realizado e interpretado[249] por baianos, tratava de um problema que mobilizava os baianos: a presença da antiga feira de Água de Meninos na nova Salvador que surgia.

A Grande Feira propunha discutir as relações entre aquele ambiente marcado pela "marginalidade"[250], tão rejeitado por vários segmentos da sociedade baiana, e a moderna cidade do Salvador que então se edificava. Essa discussão se apresenta na tela a partir dos conflitos e das formas de convivência possíveis entre os tradicionais habitantes do local — os feirantes — e os novos personagens que entravam em cena com a chegada do progresso, trazendo valores e hábitos diversos daqueles estabelecidos pela "mentalidade provinciana". Esses novos habitantes da cidade estavam representados no filme pelo rico advogado, sua entediada mulher e, ainda que muito rapidamente, por um cronista social que vai à feira e provoca um tumulto. Assim, com *A Grande Feira*, pela primeira vez o público soteropolitano se encontrava, simultaneamente, na platéia e, de algum modo, nas imagens projetadas na tela da sala de cinema[251].

Ainda que esses dois filmes de Roberto Pires tenham se aproximado daquela valorizada temática regional, pode-se considerar que o primeiro filme mais radicalmente "baiano" foi *Barravento*, a estréia de Glauber Rocha na direção de longa-metragem. Apesar de filmado em 1960, *Barravento* somente foi montado e lançado depois de *A Grande Feira*[252]. Foram muitos os problemas envolvidos na produção de *Barravento*, os quais resultaram, inclusive, em mudanças de roteiro, de atores e de direção, já em meio às filmagens. Originalmente, o filme seria dirigido por Luís Paulino dos Santos, também autor do argumento e do roteiro e teria Glauber Rocha apenas como produtor executivo. Logo nos primeiros dias de filmagem houve desentendimentos entre Paulino e alguns membros da equipe. "Barravento . O filme parou — conta Glauber Rocha — perdi o amigo, ganhei o filme"[253].

Glauber Rocha e Luís Paulino dos Santos encontravam-se, até então, muito próximos nos caminhos da produção cinematográfica. Ajudando-se mutuamente, os dois acabavam de viver experiências vitoriosas na estréia como diretores de filmes de curta-metragem — Luís Paulino, com *Um Dia na Rampa* e Glauber Rocha, com *Pátio*. Eles eram então, na opinião de Walter da Silveira, as maiores promessas do incipiente cinema baiano: "em ambos temos

que reconhecer o fogo inicial de todas as vocações legítimas"[254]. Realizados em 1958, esses dois curtas foram exibidos pela primeira vez na sessão inaugural da temporada de 1959 do Clube de Cinema da Bahia. A reação da "selecionada platéia" — composta de cineclubistas, artistas e intelectuais — foi "uma verdadeira consagração"[255]. Vasconcelos Maia, um desses espectadores entusiasmados, escreveu após o lançamento:

> No domingo último fui ver dois filmes de dois jovens baianos : "Rampa", de Luis Paulino dos Santos e "Pátio", de Glauber Rocha. São dois rapazes visceralmente de cinema (...). E como não só apenas teóricos, como são igualmente de ação, não tendo capital suficiente para filmes de longa-metragem, fizeram dois filmes curtos. Dois esplêndidos filmes curtos (...). Quando se fizer uma história do cinema baiano, os nomes de Luis Paulino dos Santos e Glauber Rocha hão de estar presentes mesmo se ficarem apenas nesses dois filmes curtos[256].

Um Dia na Rampa — ou apenas *Rampa*, como era habitualmente denominado à época — mostrava um dia de trabalho na famosa Rampa do Mercado Modelo, um porto de saveiros onde se vendiam os produtos vindos do Recôncavo. A fotografia de Waldemar Lima e Marinaldo Nunes compõe belas imagens do cotidiano daquele agitado local onde circulavam saveiristas, barraqueiros e sua variada freguesia. Ainda segundo Vasconcelos Maia, *Um Dia na Rampa* "é um documentário vivo e movimentado com sutilezas e sugestões, narrado com objetividade e beleza"[257].

A época do lançamento de *Rampa* foi marcada por um incidente, criado por alguns membros da equipe de produção e Luís Paulino dos Santos, em torno da propriedade e autoria do filme[258]. Segundo Paulino, eles queriam negar a sua "autoria artística" do curta-metragem. Com a intervenção do advogado Walter da Silveira a questão foi resolvida. Elaborou-se um documento onde se esclarecia a participação de cada elemento da equipe na produção do filme, cabendo a Paulino "a responsabilidade intelectual da direção e da montagem final" com a assistência de Fausto Nunes Júnior, Marinaldo Nunes e Genaldo Nunes Filho[259]. Essa polêmica não impediu, contudo, que o filme continuasse a ser exibido, com sucesso, nas sessões do Clube de Cinema, inclusive com o comparecimento do então prefeito eleito, Heitor Dias, outros políticos e autoridades.

> Na manhã de ontem foram novamente apresentados, em exibição especial no cinema Guarani, os filmes curta-metragem "Rampa", de Luis Paulino dos Santos e "Pátio", de Glauber Rocha. Inicialmente programada para um público restrito de estudiosos de cinema, compareceram, entretanto, centenas de intelectuais, jornalistas, artistas plásticos, estudantes, etc, revelando assim o interesse despertado pelas obras de estréia dos dois jovens cineastas[260].

O êxito de um documentário como *Um Dia na Rampa*, em Salvador, ao final dos anos 1950, é plenamente compreensível. O filme mostrava um lugar que, além de pitoresco e de "imensa beleza plástica", era muito freqüentado por seus habitantes. Assim, depois de algumas experiências frustradas com filmes sobre Salvador, realizados sempre por cineastas de fora, tinha-se em *Rampa* "um documentário autêntico sobre a Bahia"[261]. O mesmo, entretanto, não se poderia esperar do curta-metragem "experimental" de Glauber Rocha.

Pátio não era um documentário, nem mesmo contava uma história. Eram apenas imagens que, ao se movimentarem, dariam vida aos próprios movimentos. Um filme puramente plástico e rítmico. Enfim, um ensaio cinematográfico, segundo palavras do próprio realizador[262]. O historiador Luís Henrique Dias Tavares dizendo-se sem "tarimba" de crítico de cinema mas, utilizando sua "velha e mediana condição de expectador", falava então de *Pátio*:

> Glauber mostra, com sua imagem nervosa e embriagadora, uma profunda e doce sensibilidade pelo vasto mar-oceano, o amplo céu e as espadas verdes das folhas de bananeiras. Igualmente soube tirar o máximo do preto e branco dos retângulos no chão do pátio, (...) e dos ombros, do pescoço, das mãos, dos olhos e das faces do rapaz e da moça, que se querem, mas não se fazem homem e mulher[263].

Na visão de Vasconcelos Maia, *Pátio* era uma "fascinante aventura no subjetivo mundo de problemas psíquicos e anseios sexuais, tratado com densidade poética"[264]. Solon Barreto e Helena Ignês representaram o homem e a mulher que se desejavam mas não se possuíam no pátio xadrez da casa de Augusto Viana, na Ladeira do Mauá[265].

Foi com uma filmadora emprestada por Roberto Pires[266] e sobras de filme de *Redenção*[267], complementadas com a ajuda do banqueiro Pamphilo de Carvalho e da prefeitura — através de Rosalvo Barbosa Romeu, que Glauber Rocha realizou sua primeira experiência na direção cinematográfica[268]. Um diretor que, até então, nunca havia utilizado equipamentos de filmagem — "não sabia filmar, não sabia fotografar, iluminar, montar", afirma Sílvio Robatto[269], jovem fotógrafo (filho de Alexandre Robatto Filho, considerado o pioneiro do cinema-documentário baiano[270]) que, em 1959, também realizava seu primeiro curta-metragem, *Santos*[271], filme experimental rodado na Igreja de São Francisco[272].

Por desconhecer a prática de filmagem, Glauber Rocha forma uma equipe para realizar aquele pequeno filme de quatorze minutos de duração. Assim, José Ribamar e Luís Paulino dos Santos foram os responsáveis pela fotografia; Jomard Moniz de Brito e Waldemar Lima eram assistentes de direção. A aventura contou ainda com o apoio de Paulo Gil Soares. Com os copiões revelados no Rio de Janeiro, a montagem foi feita "em casa, em coladeira do Leão [Rozemberg], com acetona"[273].

Promovidas pelo Clube de Cinema da Bahia, as primeiras exibições daquele lento "ensaio cinematográfico", que buscava somente através de sons e imagens — sem qualquer enredo e nenhum diálogo — "expressar o tédio do amor preso em determinado ambiente"[274], foram marcadas por fartos elogios ao "talento fílmico" de Glauber Rocha.

> O jovem cineasta (...) evidenciou suficiente vocação e está a merecer oportunidades mais ambiciosas. Com a cultura que possui e com o conhecimento da linguagem fílmica demonstrada em "*Pátio*", não temos dúvidas em vaticinar para Glauber um brilhante futuro no cinema nacional.

Em seguida às apresentações privadas do Clube de Cinema, *Pátio* foi selecionado para complementar uma programação de filmes nacionais, "numa linha diferente da comédia"[274], no Cine Guarani. O "sério" curta-metragem de Glauber Rocha — de "temática perigosa",

segundo o crítico Plínio de Aguiar[277] — acompanharia o longa-metragem de Galileu Garcia, *Cara de Fogo*, "o melhor filme já feito no Brasil, depois de *O Cangaceiro*", na opinião de Jerônimo Almeida[278]. Porém, após as primeiras exibições, "sem explicação", *Pátio* foi retirado de cartaz.

> Dizem que o ousado filme do jovem cineasta deu em confusão, sofrendo uma certa reação do público desacostumado a esse tipo de películas experimentais. Porém, mesmo assim esta celeuma denota índice de selvageria no conhecimento artístico por grande parte do público de Salvador[279].

Mais uma vez, a "província" reagia às propostas artísticas mais avançadas. Contudo, a crítica "reacionária e difusa" manifestada pelo público em relação a *Pátio*, não abalou a disposição de Glauber Rocha em trabalhar pela consolidação da produção cinematográfica baiana.

> Insisto no tema: é preciso haver cinema na Bahia . De qualquer maneira . E com reação do público . Boa ou ruim . Pouco importa . Mas que haja reação para poder começarmos a pensar mais seriamente na indústria de cinema[280].

Rejeitado pelo grande público — "uma vez que certos puritanos resolveram ver indecências onde havia apenas lirismo", declarava Glauber Rocha[281] — , *Pátio* continuava sua bem sucedida trajetória nos meios intelectuais. Em agosto de 1959, seria exibido, "pela última vez em Salvador", na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com a presença do reitor Edgard Santos, membros do clero e, especialmente, dois poetas portugueses, membros do Colóquio Luso-Brasileiro que então se realizava na cidade[282]. Nessa apresentação, Martim Gonçalves fez uma defesa ampla de *Pátio*, considerando-o, inclusive, "o marco inicial"[283] daquele curso superior de Cinema que chegou a ser planejado, porém, jamais concretizado. Além de bem recebido entre estudantes e intelectuais baianos, o primeiro curta-metragem de Glauber Rocha havia tido ótima acolhida no Sul do país, obtendo "referências elogiosas de críticos e cineastas (...) notadamente de Walter Hugo Khouri"[284]. Em julho de 1959, Pátio participou do Concurso de Jovens Diretores Cinematográficos no Festival da Juventude em Viena, levado por Paulo Gil Soares[285].

Em meio às discussões sobre a "moralidade" de *Pátio*, Glauber Rocha filmava *A Cruz na Praça*. Dessa nova aventura participaram Luís Paulino dos Santos e Waldemar Lima[286]. Também um curta-metragem, a idéia desse filme era mostrar — de maneira muito peculiar, vale ressaltar — o cotidiano em torno do Cruzeiro de São Francisco. Seria, esclarecia o jovem cineasta, "uma visão pessoal dos gigantes da Igreja de São Francisco [transpostos], simbolicamente, para a praça na figura de dois homens comuns"[287].

A Cruz na Praça seria mais uma experiência de linguagem cinematográfica, vinculada a "uma linha de técnica moderna" que buscava eliminar a literatura no cinema, "limitando-se à imagem"[288]. Nessa concepção, as imagens, e somente elas, através do ritmo, dos sons e das formas, comporiam o discurso fílmico. Assim, Glauber Rocha estaria fazendo "cinema-cinema" na Bahia, conforme sua própria definição. E a proposta experimentalista desse seu segundo curta-metragem era ainda mais radical que a de *Pátio*.

> "A Cruz na Praça" traz uma nova experiência, um maior avanço em relação a "Pátio", numa procura de sensação nova: não tem nem começo, nem fim, pois o tempo foi completamente destruído. Tudo gira, e apenas isto, em torno da cruz, infinitamente[289].

Em setembro de 1959, *A Cruz da Praça* estava praticamente pronto, faltando apenas a sonorização, e Glauber Rocha já planejava um terceiro trabalho experimental — *A Ira de Deus*[290] — quando perde o interesse por esse tipo de pesquisa de linguagem: "compreendi que essas idéias não funcionavam mais, que a minha concepção estética tinha sido transtornada", explicava ele em uma entrevista à revista francesa *Positif*, em 1967[291]. Àquela altura já estava engajado no projeto de *Barravento*, que se transformaria em sua primeira experiência na direção de filmes de longa-metragem. E, principalmente, o levaria pelos caminhos do "cinema social" aberto por Nelson Pereira dos Santos.

Desde fevereiro de 1959, anunciava-se o início dos trabalhos de filmagem de *Barravento*, que somente viriam a ocorrer, de fato, ao final de 1960[292]. Produzido pela Iglu-Filmes - Rex Schindler, *Barravento* teria argumento, roteiro e direção de Luís Paulino dos Santos, com diálogos do jornalista Ariovaldo Mattos[293]. Segundo Glauber Rocha, até esse momento apenas produtor executivo, o filme seria "uma história de amor nos mares da Bahia"[294]. Ainda em março desse mesmo ano, a coluna de cinema do *Jornal da Bahia*, então assinada por Carlos Silveira, apresentava um resumo daquela história "comovente e típica da realidade de nossa capital":

> A cidade se expande e exerce mística atração sobre grupos humanos antes confinados ao mundo do mar — Itapoã e seus arredores. Antes não existiam estradas. Eram caminhos de difícil acesso. Mudaram-se os tempos e, agora, "play-boys" em reluzentes "cadilacs" podem atingir vilas de pescadores, seduzindo com as conquistas da técnica o espírito ingênuo de homens simples e simples mulheres, em outros provocando o ódio e o desejo de vingança. Assim acontece com Morena, a heroína de "Barravento". Um jovem rico a encontra, bela e pura, sob um coqueiro na praia imensa. Faz-lhe promessa, consegue atraí-la para uma visita à cidade, onde são belas as lojas, magníficos perfumes e os vestidos, muitas e incontáveis as luzes que sempre brilham. Mas a cidade não é o paraíso e Morena se sente como se fora atirada às feras do asfalto. Agora os sons não são os sons do mar. São violentos, mais ruídos que sons. As luzes ferem e maltratam. Os olhares a chocam e ela se encontra em um estranho mundo. Há medo e quase terror em seus olhos ... o pescador que a ama, Paulo, sai a buscá-la, após a tempestade (o barravento) que se abatera sobre o mar e a vila de pescadores. Também para ele a cidade aparece como um mundo de coisas más. São as protistutas que se acham nas ladeiras. São mendigos que se encontram nos caminhos, na porta da Igreja do Largo do Cruzeiro. Rodas de camelôs se sucedem, estranha é a paisagem, negro é o receio de que ali Morena se tenha perdido, terrível é a expectativa de não descobrí-la e salvá-la[295].

Em linhas gerais, esse seria o enredo no qual Luís Paulino dos Santos vinha trabalhando há quatro anos. Tinham-se grandes planos para a produção daquele que deveria ser o segundo filme de longa-metragem baiano. Pensava-se em trazer dois atores do Sul do país para os papéis principais. Um deles seria o famoso ator do cinema paulista Alberto Ruschel, pois necessitava-se de um "galã" que reunisse beleza e inteligência para "exercer um forte

domínio sobre o público feminino"[296]. Para compor a equipe técnica, planejava-se contratar um iluminador profissional também entre os "experientes" paulistas[297].

A produção de *Barravento*, orçada em três milhões de cruzeiros para 1959, seria financiada por um sistema de cotas, assim distribuídas: dez cotas de cem mil cruzeiros a serem levantadas entre empresários baianos; cinqüenta cotas de vinte mil cruzeiros que deveriam ser vendidas a pessoas diversas; e o valor restante seria solicitado em ajuda material, como transporte e manutenção, aos governos estadual e municipal, assim como a entidades públicas e privadas. Os jovens produtores acreditavam poder levantar facilmente esse capital pois, segundo eles, *Barravento* pertenceria ao "espírito baiano" já que seu tema era "a Bahia em sua beleza"[298].

Apesar de não visarem ao lucro — o importante era criar as condições para fazer cinema na Bahia — , os idealizadores desse projeto prometiam aos cotistas o retorno dos seus investimentos pois que, certamente, essa iniciativa estaria "destinada a ser um dos maiores sucessos de bilheteria da Bahia e do Brasil"[299]. O poder público, por sua vez, também seria beneficiado no projeto do pólo turístico baiano. Uma produção como a de *Barravento* poderia, inclusive, ser vista como "uma promoção de turismo através de um filme", ainda que, esclarecia Glauber Rocha, não significasse "exploração comercial da Bahia".

> Trata-se de um trabalho no caráter, por exemplo, de "O Cangaceiro" : levar o Brasil à Europa, sobretudo. Um filme sobre a Bahia, feito por baianos que bem conhecem os mistérios e as belezas da terra, em nível técnico e artístico o mais elevado possível, está destinado ao sucesso. Para isso, precisamos de apoio de todos e a colaboração, por menor que seja, será recebida com carinho[300].

Finalmente, locado em Buraquinho, uma praia no litoral Norte de Salvador, *Barravento* começa a ser rodado. Era o final do ano de 1960 e Glauber Rocha deixara o cargo de copidesque no *Diário de Notícias* para se dedicar à produção do filme. Waldemar Lima seria o assistente do fotógrafo Tony Rabatony, contratado em São Paulo. José Telles de Magalhães era o diretor de produção e Álvaro Guimarães o assistente de Luis Paulino na direção. Quanto aos atores, todos foram contratados na Bahia : Antônio Pitanga (ainda Antônio Luís Sampaio) faria seu segundo filme; Luís Paulino descobrira Luíza Maranhão, "a bela gaúcha que aqui chegou como cantora e (...) passou a existir como uma espécie de deusa dentro do cinema baiano", segundo Orlando Senna[301]; Glauber Rocha encontrara Aldo Teixeira para o papel que seria de Alberto Ruschel; o filme começaria a ser rodado ainda com Lídio Silva, Carlos da Silva, João Gama e Sônia Pereira[302], que acaba se transformando no pivô da briga entre Luís Paulino dos Santos e os produtores. Depois de muitas disputas[303], Lucy Carvalho substituiria Sônia Pereira e Glauber Rocha assumiria a direção de *Barravento*.

> Alguns acusavam-me de haver deposto Paulino. Mas foi Paulino que se depôs. (...) eu não deixaria o barco afundar. A jangada atravessaria as ondas mesmo solitária. Perdi o amigo, ganhei o filme. (...) Em quase duas semanas refiz o roteiro, diálogos e decupagem ajudado por Telles. Aproveitei alguns copiões de Paulino, cortando Sônia. Alguns esplendores de Pitanga com Sônia na Praia. O filme cheirava fresco[304].

Reestruturada a equipe e recomeçadas as filmagens, viriam os desentendimentos entre Glauber Rocha e o fotógrafo Tony Rabatony. Em meio a uma produção de baixo orçamento e praticamente sem recursos técnicos — a equipe contava apenas com uma velha câmera, seis mil metros de negativo preto e branco, um tripé e velhos rebatedores; trabalharam sem guia e, muitas vezes sem claquete; também os atores não tinham roupas, nem maquiagem[101] —, o famoso fotógrafo, com experiência na Vera Cruz e estágios em Hollywood, defendia uma fotografia acadêmica, onde o enquadramento, a iluminação e a estilização eram mais valorizadas que as convicções do autor. Sobretudo, quando esse autor era um jovem provinciano, sem qualquer trabalho profissional anterior. Para Glauber Rocha, o importante na fotografia era captar a realidade para tentar compreendê-la. E, no caso de *Barravento*, ele queria um filme no melhor estilo documentário, com os personagens integrados à paisagem. Essas divergências culminaram, então, com a substituição de Tony Rabatony por seu assistente Waldemar Lima[106].

Ao assumir a direção de *Barravento*, Glauber Rocha transformaria aquele drama de "amor e mar" em um filme que buscava discutir a alienação religiosa do povo brasileiro a partir da influência do candomblé[107] sobre uma comunidade de pescadores negros do litoral da Bahia. Esse "novo" filme sustentava que seriam as crenças religiosas dos pescadores o grande obstáculo para a luta de libertação do sistema que os oprimia. Assim, segundo Walter da Silveira, com Glauber Rocha, *Barravento* seria "em vez de um idílio, uma denúncia"[108]. Denúncia da miséria e da exploração sofridas pelo povo brasileiro. Porém, mais que somente uma denúncia, o filme pretendia apontar a tomada de consciência como responsável pela luta que impulsionaria a mudança. E, portanto, a transformação social. Essa posição fica evidente em um texto que introduz na tela as primeiras imagens daquele filme dedicado pelos produtores a seus personagens principais — os pescadores:

> No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de "xaréu", cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino.
> "Yemanjá" é a rainha das águas, "a velha mãe de Irecê", senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. "Barravento" é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.
> Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem.
> *Barravento* foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem à Prefeitura Municipal de Salvador, ao governo do Estado da Bahia, aos proprietários de Buraquinho, e a todos aqueles que tornaram possível as filmagens. Principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado.

É interessante notar que, ao lado das contundentes denúncias contra o misticismo religioso que geraria a alienação, encontram-se os agradecimentos aos governos municipal e estadual como dois dos responsáveis pela viabilização daquele filme. Portanto, não somente

Juscelino — mas, também, Juracy Magalhães e Heitor Dias — permitiam "a utopia estética baiana". E, naquele momento, a utopia estética baiana realizava-se em *Barravento*, através de Glauber Rocha.

> Delírio. Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião/economia. Religião opium do povo. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo[309].

Em linhas gerais, o resultado desse "delírio" glauberiano é o seguinte : em uma comunidade de pescadores negros, explorada economicamente e dominada pelo misticismo religioso, todos vivem em função da pesca do xaréu e dos desejos de Iemanjá, manifestados nos terreiros de candomblé. A comunidade é dirigida pelo Mestre (Lídio Silva), com poderes legitimados por Iemanjá, a dona dos destinos de todos que lá viviam. Os pescadores obedecem ao Mestre que, por sua vez, é submisso ao dono da rede utilizada na pesca. O dono da rede se apropria da maior parte dos peixes pescados. A situação modifica-se com a chegada de Firmino (Antônio Pitanga), filho do povoado, porém vivendo na cidade grande. Apesar de ter nascido no lugar, Firmino torna-se um elemento estranho ao grupo. Tem comportamentos diferentes e, sobretudo, idéias novas sobre como deveria ser a vida naquele lugar. Ele quer romper com a passividade dos pescadores — acabar com a exploração econômica, causadora da miséria, e também com o misticismo religioso, causador da submissão. Contudo, Firmino sabe que essa mudança só pode acontecer através da luta e da revolta. E para que isso ocorra, utiliza-se de vários artifícios para provocar o impulso da ação na comunidade. Seu alvo principal é Aruã (Aldo Teixeira), homem bonito, forte e corajoso que deve permanecer virgem pois, de acordo com a vontade de Iemanjá, é o escolhido para suceder o Mestre na liderança da comunidade. Firmino conhece bem Aruã e sabe que ele é o único que pode alterar os rumos da vida no povoado. Portanto, é preciso conquistar Aruã, quebrar seu encanto, romper suas ligações com os santos e também com o Mestre, para que ele venha a ser o desencadeador da luta que vai libertar todo o povo da miséria, da opressão e da exploração em que vivem.

Uma fala do Mestre no roteiro original de Glauber Rocha[310] pode ser utilizada como abertura da apresentação de um resumo do roteiro[311] de *Barravento* : " — Ia tudo bem. Agora chega Firmino ..."[312]. Os pescadores trabalham, como de costume, na pesca do xaréu. Firmino chega e ao encontrá-los na mesma situação precária de sempre, inicia seu discurso contra a aceitação passiva da exploração. Ele se refere ao modo como é dividido o produto do trabalho dos pescadores: o dono da rede se apropria da quase totalidade dos peixes pescados, restando aos pescadores uma quantidade mínima, que mal dá para a alimentação. O Mestre é o responsável pela partilha dos peixes, bem como pela direção dos destinos da comunidade. Paralelamente à questão da exploração econômica, o filme introduz o problema da religião — fica-se sabendo que o terreiro de mãe Dadá é o lugar onde "se resolve tudo".

Firmino, revoltado com a submissão de Aruã ao Mestre, recorre a um feitiço para matá-lo e, também, para estragar a rede. Enquanto isso, Naína (Lucy Carvalho) participa de um ritual no terreiro para saber se ela é mesmo filha de Iemanjá. Na manhã seguinte, Firmino constata que o feitiço não funcionou — a rede furou, porém, Aruã continua vivo. Lamentando ter usado a feitiçaria, coisa em que não acredita, promete agir de outra forma: "vou levantar um barravento a ponta de faca".

O Mestre pede uma nova rede aos patrões, porém, como resposta vem uma ameaça. Aruã quer reagir mas se submete às ordens do Mestre para que costurem a rede. Diante da passividade do grupo, Firmino reitera seu discurso de exortação à luta e contra o atraso do candomblé. À noite ele corta a rede. Cota (Luiza Maranhão) o surpreende no ato sabotador e ele se justifica pela necessidade de mudança. Na manhã seguinte, os pescadores vendo a rede furada atribuem o ato à zanga de Iemanjá pela recusa de Naína em fazer o santo. Chegam os homens, com a polícia, para tomar a rede. Aruã, mais uma vez, pede ao Mestre que os deixe reagir. Este não concorda e decide que todos voltarão a pescar de jangada. Firmino tenta reagir mas é impedido e os homens levam a rede.

Sem a rede, não há pesca. Homens e mulheres conversam em pequenos grupos, recordando as estórias dos velhos tempos da pesca sem rede, dos perigos do barravento. O mito do encanto de Aruã é esclarecido: Aruã é protegido por Iemanjá e por isso tem o poder de proteger toda a comunidade. Porém, ele não pode nunca ter contato sexual com uma mulher pois "a Rainha do mar tem muito ciúme de homem bonito". Na praia, Aruã conversa com outro pescador, João, sobre esse mito protetor atribuído a ele. Aruã sabe que precisará sair sozinho, à noite, na jangada, para provar a todos que o Mestre tem razão; que, pelo seu encanto, ele pode abrir caminho para as outras jangadas. Contudo, o discurso de Aruã já dá mostras da influência de Firmino. Isso, porém, não o impede de assumir o papel de protetor da pesca e, à noite, lançar-se ao mar. Aruã é bem sucedido e sua volta é festejada na aldeia. Firmino sabendo da importância que terá para a comunidade a reiteração dos seus mitos, resolve agir. Convence Cota a seduzir Aruã para quebrar seu encanto e, assim, os dois fazem amor na praia. Enquanto isso, no terreiro, Naína sente as energias do seu Santo. Ela deve ficar um ano isolada na camarinha para a "feitura do Santo"[313].

Firmino faz com que o velho Vicente, pai de Naína, vá para o mar quando está soprando o barravento. Aruã e Chico vão tentar salvá-lo e são apanhados pela tempestade em alto mar. Durante a tempestade Cota cai — ou se joga? — no mar e desaparece. Depois de algum tempo, Aruã volta; porém, Chico e Vicente estão mortos. Firmino aproveita o acidente para anunciar a todos que Aruã renegara o Santo. Aruã ataca Firmino, mas é dominado na capoeira. Com Aruã caído no chão, Firmino declara: "vou lhe deixar vivo para você salvar o povo ... É Aruã que vocês deve seguir! O Mestre não! O Mestre é um escravo". Em seguida desaparece. Diante dos acontecimentos, o Mestre anuncia a perda do poder de Aruã. Este, porém, assume o discurso de Firmino contra o Mestre e o

misticismo. Enquanto isso, no terreiro, Naína resolve "fazer o Santo" pois crê que sua dedicação é agora o único modo de salvar Aruã. Este, por sua vez, decide que, enquanto Naína fica na camarinha, irá para a cidade trabalhar para comprar uma rede. Ele agora sabe que "ninguém liga prá quem é preto ou pobre, nós temos que resolver nossa vida e a de todo mundo".

Filmado em apenas 58 dias[314] de trabalho na praia de Buraquinho, *Barravento* só foi montado, por Nelson Pereira dos Santos[315], oito meses depois, já no final de 1961. Lançado em 1962, apesar de sua pequena repercussão no Brasil, ficou conhecido internacionalmente através de alguns festivais. Recebendo o prêmio Ópera Prima no Festival de Karlov Vary, na Tchecoeslováquia, no ano do seu lançamento, o filme foi aplaudido por diversos intelectuais na Europa. Causou grande surpresa aos críticos europeus esse jovem cineasta brasileiro que, já na sua estréia, buscava aliar modelos expressivos da vanguarda cinematográfica ao compromisso de refletir sobre a realidade cultural e política da sociedade brasileira.

A crítica na qual o escritor italiano Alberto Moravia trata de *Barravento*, ilustra bem o impacto causado pelo filme nos intelectuais europeus. "Um filme completo e admirável (...) certamente um dos mais bonitos que vi ultimamente", declarava o escritor no semanário *L' Espresso*, em junho de 1963. Ao analisar a obra, Moravia afirmava que o mais impressionante no filme de Glauber Rocha era "não ser a magia apresentada como um fenômeno folclorístico, mas sim como uma tentação, uma insídia, um fascínio, uma volúpia de regressão e de aniquilamento". Além de reconhecer em Glauber Rocha a "intuição da função dialética da magia nos confrontos modernos", Moravia ainda enaltece a "notável representação da vida do vilarejo brasileiro (...) de modo a fazer pensar em Mussórguisqui e no cinema de Eisenstein"[316].

Segundo o crítico Alex Viany, o exotismo do filme possibilitou que fosse mais facilmente compreendido fora do Brasil : "eu estava na Bahia quando *Barravento* foi apresentado lá, e aquelas platéias que deviam aceitar bem a fita não a aceitaram"[317]. Talvez porque *Barravento* fosse, como afirmou Luís Carlos Maciel, "uma obra de *avant garde* de esquerda". Na contradição entre a experimentação formal e a defesa da arte comprometida com a transformação social, residiria, ainda na opinião de Maciel, seu grande "charme" mas, também, a maioria de seus problemas[318].

E, mais uma vez, o grande público não compreenderia as propostas de Glauber Rocha, ainda que estivesse em *Barravento*, segundo Walter da Silveira, "o mais corajoso filme jamais feito no Brasil"[319]. Finalmente, a crítica de Jean-Claude Bernardet destacaria a originalidade dessa obra que discutia, com profundidade, problemas políticos. Este seria o primeiro filme realizado no Brasil a captar "aspectos essenciais" da sociedade brasileira. E, principalmente, teria conseguido retratar com fidelidade — ainda que não de modo consciente — contradições da política nacional, então caracterizada por uma prática populista[320]. Estaria aí sua "importância fundamental" para a história do cinema brasileiro.

Por tudo isso, ainda na opinião de Bernardet, o filme que marcou a estréia de Glauber Rocha, era "uma das mais extraordinárias intuições que cineasta brasileiro já teve"[321].

Barravento é, portanto, um marco. Uma espécie de ponto de chegada e, ao mesmo tempo, ponto de partida. Foi resultado de todo um processo de renovação cultural baiano e, especialmente, do sonho impossível de fazer cinema na Bahia. Mas, *Barravento* foi também um início, uma abertura de caminhos. Abertura para o surgimento de um novo cinema no Brasil. E, sobretudo, abertura para o surgimento de um novo cineasta, o representante mais importante desse cinema novo brasileiro. Glauber Rocha, nos vinte anos que se sucederam à realização de *Barravento* — até morrer prematuramente a 22 de agosto de 1981 — demonstraria com uma grande, premiada e controvertida obra[322], ter sido o mais brilhante aluno do tempo do aprender a fazer.

NOTAS

1. "Liberação nos Preços de Cinemas Vai Torná-los Uma Diversão de Poucos", *Estado da Bahia*, 16/02/61, p. 7.

2. "O Cinema é ainda a principal diversão da Bahia, com exceção das 'soirées' dos clubes dançantes, das buates ocasionais e dos casamentos e aniversários". Cf. D. Brandão & M. Silva, op. cit., p. 198.

3. Milton Santos afirma que em 1956 existiam 23 cinemas em Salvador, dos quais 11 estavam nos bairros centrais. Cf. M. Santos. *O Centro da Cidade do Salvador*, op. cit., p. 83. Vale lembrar que Salvador hoje, uma cidade com mais de dois milhões de habitantes, tem apenas 16 salas de projeção em funcionamento.

4. "Cinemas Desrespeitam Portaria da Polícia", *Estado da Bahia*, 18/08/58, p. 3.

5. "Número de Cinemas É Insuficiente", *Estado da Bahia*, 11/10/60, p. 7.

6. *Estado da Bahia*, 07/01/56, p. 5; 28/03/56, p. 5; 05/05/56, p. 2; 22/07/57, p. 3; 11/08/58, p. 4; 20/04/59, p. 3; 17/11/59, p. 3; 11/10/60, p. 7. *Jornal da Bahia*, 14/11/58, p. 3 e 09/06/59, p. 3.

7. "Proprietários de Empresas: Aumento de Preços de Cinema", *Estado da Bahia*, 13/12/60, p. 7.

8. Sobre essa portaria da COFAP, de 24 de novembro de 1956, cf. "Querem a Liberação dos Preços dos Ingressos Cinematográficos", *Estado da Bahia*, 27/08/57, p. 3.

9. Cf. *Estado da Bahia*, 27/09/58, p. 1; 26/01/59, p. 3; 28/01/59, p. 3; 05/02/59, p. 3; 20/02/59, p. 3; 25/02/59, p. 3; 26/02/59, p. 3.

10. Os debates foram tão acirrados que até um conselheiro da própria COAP, o representante das Forças Armadas, pediu vistas da classificação dos cinemas determinada pelo presidente daquele órgão controlador dos preços. Cf. "Representante das Forças Armadas Pediu Vista da Classificação dos Cinemas", *Estado da Bahia*, 05/02/59, p. 3.

11. Desses cinemas encontram-se ainda em funcionamento o Guarani (hoje Glauber Rocha), o Excelsior, o Tupi, o Glória (hoje Tamoio), o Liceu, o Jandaia e o Art (hoje Astor). Sobre a localização dos "antigos" cinemas, cf. D. Brandão & M. Silva, op. cit., p. 198.

12. Em relação ao "Cartaz do Dia" de 31 de dezembro de 1957 anteriormente citado, não figuram os Cines São Caetano e Plataforma. Sobre a classificação final dos cinemas, cf. "Qualquer Coisa Agora É Sala de Espera: COAP Benefecia os Cinemas", *Estado da Bahia*, 28/01/59, p. 3.

13. Cf. "Um Novo Cinema com Espetáculos em Cinemascope", *Estado da Bahia*, 17/01/56, p. 2.

14. José Olympio. "Sobre a Maquete do Cinema Tupy", *Estado da Bahia*, 18/01/56, p. 5.

15. "Cine Capri", *Estado da Bahia*, 07/12/56, p. 6.

16. Depois do Guarani e do Tupi, os cines Pax e Roma anunciaram o cinemascope em suas salas de projeção. Porém, segundo a imprensa, "causou revolta geral a reinauguração dos cinemas Pax e Roma

camufeados em cinemascope. (...) Acontece que ninguém engole mais com tanta facilidade esta fantasia de cinemascope". Cf. "Falso Cinemascope", *Estado da Bahia*, 02/05/56, p. 05.

17. Em julho de 1956, o Cine Guarani apresentava o cinemascope 55 mm. Era, então, um grande avanço "principalmente no que diz respeito à ausência de distorção, à eliminação de granulação e à completa definição de todos os planos, levando vantagem inclusive sobre a vistavision, que era considerado o melhor processo dos aparecidos recentemente". Cf. "A Mais Espetacular Descoberta do Cinema: Cinemascope 55 mm", *Estado da Bahia*, 26/07/56, p. 8.

18. Walter da Silveira. *A História do Cinema Vista da Província*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, pp. 85 - 87.

19. Hamilton Correia. "Cinema : Flashes", *Diário de Notícias*, 09/01/60, p. 5.

20. Cf. *Estado da Bahia*, 07/01/56, p. 5; 17/01/56, p. 2; 18/01/56, p. 5; 08/03/56, p. 5; 17/03/56, p. 5.

21. H. Correia. "Cinema Flashes", *Diário de Notícias*, 09/01/60, p. 5.

22. Cf. H. Correia. "Cinema Excelsior O Campeão de 1959", *Diário de Notícias*, 20/01/60, p. 5.

23. O. Senna. "A Inauguração do Novo Excelsior", *Estado da Bahia*, 01/04/61, p. 3.

24. W. Silveira. *A História do Cinema Vista da Província*, op. cit., p. 83.

25. W. Silveira. *A História do Cinema Vista da Província*, op. cit., p. 84.

26. *Estado da Bahia*, 16/07/56, p. 5.

27. Cf. H. Correia. "Cinema Excelsior O Campeão de 1959", op. cit., p. 5.

28. "Bahia: Filmes Só Americanos ?", *Jornal da Bahia*, 15 e 16/02/59, p. 3.

29. W. Silveira. *A História do Cinema Vista da Província*, op. cit., p. 84.

30. W. Silveira. *A História do Cinema Vista da Província*, op. cit., p. 84.

31. F. Peres, depoimento citado, s/n.

32. "Clube de Cinema em Nova Fase", *Estado da Bahia*, 29/09/60, p. 3.

33. Cf. José Umberto Dias. "Repensar o Cinema" in W. Silveira. *A História do Cinema Vista da Província*, op. cit., p. II.

34. H. Correia. "Ajudemos o Clube de Cinema", *Diário de Notícias*, 31/03/59, p. 5.

35. H. Correia. "Ajudemos o Clube de Cinema", op. cit., p. 5.

36. Jerônimo Almeida. "Clube de Cinema Tem Nove Anos de Existência", *Jornal da Bahia*, 01/07/59, p. 3.

37. Cf. H. Correia. "Vamos Colaborar Com o CCB", *Diário de Notícias*, 03/04/59, p. 5.

38. H. Correia. "Vamos Colaborar Com o CCB", op. cit., p. 5.

39. Cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 127.

40. Sobre essas programações do CCB, cf. *Estado da Bahia*, 28/09/55, p. 5; 16/12/55, p. 5; 20/07/56, p. 2; 21/07/56, p. 5; 10/11/56, p. 5; 23/07/57, p. 2.

41. Cf. O. Senna. "Bahia Verá 'Nouvelle Vague'", *Estado da Bahia*, 05/04/61, p. 3.

42. De Santis. "Aplausos ao Clube de Cinema", *Estado da Bahia*, 26/03/58, p. 5.

43. H. Correia. "O Clube de Cinema em 1959", *Diário de Notícias*, 25/02/59, p. 5.

44. J. Almeida. "'Senso' no Clube de Cinema", *Jornal da Bahia*, 22/08/59, p. 3.

45. Cf. "Programação Espetacular no Clube de Cinema", *Estado da Bahia*, 17/10/59, p. 5.

46. Cf. H. Correia. "O Clube de Cinema em 1959", op. cit., p. 5.

47. "Programação Espetacular no Clube de Cinema", *Estado da Bahia*, 17/10/59, p. 3.

48. "Ciclo de Orson Welles no Clube de Cinema", *Estado da Bahia*, 07/11/59, p. 3.

49. H. Correia. "Cinema : Novidades", *Diário de Notícias*, 12/03/60, p. 5.

50. *Estado da Bahia*, 12/03/60, p. 3.

51. Cf. "Neo-Realismo no Clube de Cinema", *Estado da Bahia*, 16/04/60, p. 3.

52. Cf. G. Sadoul. História do Cinema Mundial - III, op. cit., p. 376. Norma Bahia Pontes num ensaio de 1964, "Cinema e Realidade Social", ao falar da "tendência neo-realista" afirmava: "o período de 1945 - 1953 refere-se ao apogeu desta tendência, cujas influências ainda se fazem sentir, até hoje, apesar do movimento neo-realista haver terminado, a rigor, em 1953". Cf. Flávio Moreira da Costa (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo,* Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966, pp. 79 - 124.

53 Cf. "Clube de Cinema em Nova Fase", *Estado da Bahia*, 29/09/60, p. 3.

54. Essa "sala de projeção" encontrava-se no Teatro Castro Alves, a primeira sede do MAMB. O auditório-cinema foi instalado na rampa de acesso ao teatro para conferências, aulas, projeções e debates. Cf. Lina Bo Bardi. "Lina Bahia Bardi: Cinco Anos Entre os 'Brancos'". *A Tarde*, caderno cultural, 04/04/92, pp. 6 - 7.

55. O. Senna. "Clube de Cinema e MAMB", *Estado da Bahia*, 10/11/60, p. 3.

56. Além de *Le Cinématographe Lumiere* seriam exibidos: *Pantomimes* e *Jardin Public*, de Paul Paviot; *Bernard Buffet*, de Etienne Périer; e *Georges Méliès*, de Georges Franju. Cf. *Estado da Bahia*, 13/01/61, p. 3 e 17/01/61, p. 3.

57. Cf. O. Senna. "Clube de Cinema", *Estado da Bahia*, 18/04/61, p. 3.

58. O. Senna. "Clube de Cinema", op. *cit.*, p. 3.

59. Além das crônicas diárias nos jornais, sobre os nomes e as procedências de alguns desses críticos, cf. *Estado da Bahia*, 16/07/60, p. 5.

60. Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 276 - 277.

61. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 315.

62. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 11.

63. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 289.

64. Em 1967, numa entrevista para a revista francesa *Positif*, Glauber Rocha afirmava: "Diferentes dos intelectuais franceses, nós temos uma formação cultural muito confusa: lê-se primeiro os dadaístas, depois a tragédia grega. Conhecemos o romance americano de Faulkner e em seguida descobrimos Rimbaud e Mallarmé. As universidades não funcionam mesmo, os livros chegam numa grande desordem. A formação de um jovem brasileiro é incoerente, se ele não tiver a chance de vir à Europa estudar". Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 80.

65. Ao falar do esforço da autoformação do crítico brasileiro, Glauber Rocha mencionava a dificuldade de acesso às "indispensáveis" revistas especializadas devido à insuficiência dos salários para pagarem as assinaturas. Cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 11.

66. Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 262.

67. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 286.

68. Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 276.

69. Walter da Silveira publicou dois livros: *Fronteiras do Cinema*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1966 e *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin*, Salvador, Mensageiro da Fé, 1970. Quanto a *A História do Cinema Vista da Província*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, foi editado já depois de sua morte, ocorrida a 5 de novembro de 1970, a partir de manuscritos deixados por ele e organizados por José Umberto Dias. Sobre a produção crítica de Walter da Silveira em jornais e revistas de todo o país, cf. J. U. Dias. "Repensar o Cinema", op. cit., pp. I - XX.

70. W. Silveira. "A Arte Moderna: O Cinema", *Diário de Notícias*, 06/01/60, p. 8.

71. W. Silveira. "O Cinema de 1959", *Diário de Notícias*, 10 e 11/01/60, p. 1.

72. W. Silveira. "Artes e Letras: Ainda a Arte Moderna na Bahia", *Diário de Notícias*, 12/07/59, p. 1.

73. W. Silveira. "Artes e Letras: Ainda a Arte Moderna na Bahia", op.cit., p. 1.

74. W. Silveira. "Artes e Letras: Ainda a Arte Moderna na Bahia", op.cit., p. 1.

75. W. Silveira. "A Arte Moderna", op.cit., p. 8.

76. *Apud* J. U. Dias. "Repensar o Cinema", op. cit., p. VI.

77. "Discordo de certos conceitos da estética cinematográfica de Walter da Silveira, mas reconheço nele, ao lado de P. E. Salles Gomes, Cyro Siqueira e José Lino Grünewald, o último baluarte do quarteto dos melhores críticos de cinema do Brasil". Cf. G. Rocha. "Semana Sem Filmes", *Jornal da Bahia*, 14/11/58, p. 3.

78. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 265.

79. Cf. W. Silveira. *A História do Cinema Vista da Província*, op.cit., p. 88.

80. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 311.

81. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 276 - 277.

82. Cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 13.

83. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 14.

84. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 82.

85 G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 268.

86. "Fundada Uma Nova Entidade de Cultura Cinematográfica Nessa Capital", *Estado da Bahia*, 20/12/57, p. 3.

87. *A Tarde*, 27/12/57, p. 6.

88. "Na Bahia Um Curso de Cinema", *Estado da Bahia*, 30/11/57, p. 2.

89. Cf. De Santis. "Cinema", *Estado da Bahia*, 05/03/58, p. 5.

90. *A Tarde*, 19/08/58, p. 6. Cf. *Estado da Bahia*, 29/08/58, p. 5.

91. Ver Capítulo III, "*Os Anos Dourados* na Bahia", p. 76.

92. Cf. O. Senna. "Escola Nacional de Cinema", *Estado da Bahia*, 21/12/60, p. 3.

93. Sobre os resultados desse encontro, cf. O. Senna. "Resoluções da 1ª Convenção da Crítica Cinematográfica", *Estado da Bahia*, 02/12/60, p. 6.

94. O. Senna. "Cinema : Revisão 1960 - III", *Estado da Bahia*, 11/01/61, p. 3.

95. Sobre a participação dos críticos baianos na Convenção, cf. O. Senna. "Congresso de Crítica : Comitiva Baiana", "A Convenção", *Estado da Bahia*, respectivamente 11/11/60, p. 3; 12/11/60, p. 5 e 25/11/60, p. 3.

96. Cf. O. Senna. "Congresso de Crítica : Comitiva Baiana", *Estado da Bahia*, 11/11/60, p. 3.

97. O. Senna. "Congresso de Crítica : Comitiva Baiana", *Estado da Bahia*, op. cit., p. 3.

98. "Empossada a Primeira Diretoria de Críticos Cinematográficos", *Estado da Bahia*, 27/09/60, p. 3.

99. Cf. *Estado da Bahia*, 16/07/60, p. 5.

100. Cf. O. Senna. "Cinema", *Estado da Bahia*, 07/04/61, p. 3.

101. Cf. *Estado da Bahia*, 16/07/60, p. 5.

102. "Cinema Nacional e Outros Assuntos", *Estado da Bahia*, 25/10/60, p. 3.

103. Cf. O. Senna. "Cinema : Revisão 1960 - III", *Estado da Bahia*, 11/01/61, p. 3.

104. Ao contrário das comemorações dos seis meses quando, a 13 de julho de 1961, completava seu primeiro ano de existência, o depoimento de Orlando Senna foi completamente diferente. Segundo ele, a ACCB estava, então, "perdendo a sua significação" pois encontrava-se "frouxa, inoperante". Depois disso, iniciou uma campanha de revigoramento da entidade que culminou com sua eleição para a presidência até agosto de 1962. Cf. O. Senna. "Aniversário da ACCB", "Cinema : I ACCB e II Liberdade Crítica" e "Cinema : ACCB", *Estado da Bahia*, respectivamente 20/07/61, p. 6; 03/08/61, p. 3 e 26/08/61, p. 6.

105. O. Senna. "A Lei do 8 x 1", *Estado da Bahia*, 21/12/60, p. 3.

106. O. Senna. "Cinema : Revisão 1960 - III", op.cit., p. 3.

107. José Olympio. "Tira a Mão Daí", *Estado da Bahia*, 09/03/56, p. 5.

108. J. Olympio. "Tira a Mão Daí", op. cit., p. 5.

109. J. Olympio. "Vamos com Calma", *Estado da Bahia*, 30/05/56, p. 5.

110. "Cinema e Gosto do Público", *Estado da Bahia*, 14/01/59, p. 2.

111. "Cinema e Gosto do Público", op. cit., p. 2.

112. "Cinema : BB Versus Censura", *Estado da Bahia*, 08/01/59, p. 5.

113. Em março de 1961, o então presidente Jânio Quadros passa a responsabilidade da censura aos novos filmes para cada um dos estados. Cf. *Estado da Bahia*, 15/03/61, p. 3.

114. Cf. G. Rocha. "Censura Quer Proibir BB", *Jornal da Bahia*, 06/01/59, p. 3 e "Cinema : BB Versus Censura", op. cit., p. 5.

115. Cf. G. Rocha. "Censura Quer Proibir BB"; "E Vadim Criou BB (1) e (2)", *Jornal da Bahia*, respectivamente, 06/01/59, p. 3; 13/01/59, p. 3 e 14/01/59, p. 3.

116. G. Rocha. "Censura Quer Proibir BB", *Jornal da Bahia*, 06/01/59, p. 3.

117. "O Filme de Brigitte Bardot", Estado da Bahia, 10/01/59, p. 2.

118. G. Rocha. "E Vadim Criou BB (1)", *Jornal da Bahia*, 13/01/59, p. 3.

119. G. Rocha. "E Vadim Criou BB (1)", op.cit., p. 3.

120. J. Olympio. "Sabotagem com Mulher de Verdade", *Estado da Bahia*, 21/02/57, p. 5.

121. Para informações mais completas sobre os filmes e seus respectivos diretores, cf. Luiz F. A. Miranda. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, São Paulo, Art, 1990.

122. "Semana do Cinema Nacional na Bahia", *Jornal da Bahia*, 12/01/60, p. 3.

123. Para uma visão sobre o teor das críticas de Glauber Rocha a esse grupo, cf. "Camus : Bahia no Roteiro de "Os Bandeirantes", *Diário de Notícias*, 23/08/59, p. 4.

124. G. Rocha. "Cinema Nacional Sabotado", *Jornal da Bahia*, 15/11/58, p. 3.

125. "Semana do Cinema Nacional na Bahia", *Jornal da Bahia*, 12/01/60, p. 3.

126. "Apoio ao Festival do Cinema Nacional", *Jornal da Bahia*, 08/03/60, p. 3.

127. "Semana do Cinema Nacional na Bahia", op. cit., p. 3.

128. "Teríamos um Grande 'Festival de Cinema'", *Estado da Bahia*, col. Smart Society, 13/04/61, p. 3.

129. Cf. J. Olympio. "Rio, 40 Graus", e "Mensagem do Clube de Cinema", *Estado da Bahia*, 17/11/55, p. 5.

130. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 285.

131. Cf. "Duas Projeções de 'Rio, 40 Graus'", *A Tarde*, 16/11/55, p. 4.

132. G. Rocha. "'Rio, Zona Norte' no Cine Guarany", *Jornal da Bahia*, 16/12/58, p. 3.

133. Antes do lançamento do filme, Glauber Rocha anunciava que este seria exibido também no cine Tupi. Cf. G. Rocha. "Rio, Zona Norte", *Jornal da Bahia*, 19/12/58, p. 3.

134. Cf. G. Rocha. *Jornal da Bahia*, 20/12/58, p. 3.

135. G. Rocha. "'Rio, Zona Norte' no Cine Guarany", op. cit., p. 3.

136. G. Rocha. "'Rio, Zona Norte' no Cine Guarany", op. cit., p. 3.

137. G. Rocha. "'Rio, Zona Norte' (II)", *Jornal da Bahia*, 25/12/58, p. 3.

138. Cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., pp. 77 - 135.

139. Cf. O. Senna. "Cinema : Revisão 1960 - I", *Estado da Bahia*, 02/01/61, p. 3.

140. H. Correia. "Cinema na Bahia", *Diário de Notícias*, 28/04/60, p. 5.

141. Eram eles : Euclides da Cunha, Gilberto Freire, Guerreiro Ramos e Nelson Carneiro. Cf. "Rosselini: Documentário em Cores Focalizando o Mundo da Miséria", *Estado da Bahia*, 27/08/58, p. 3.

142. "Rosselini Confessa que Gostaria de Morar e Morrer na Bahia", *Estado da Bahia*, 04/09/58, p. 1.

143. "Rosselini : Documentário em Cores Focalizando o Mundo da Miséria", op. cit., p. 3.

144. Cf. "Quer Rodar um Filme na Bahia", *A Tarde*, 21/11/58, p. 3.

145. Cf. "Cinema na Bahia", op. cit., p. 5.

146. *Orfeu Negro* foi o título dado no exterior para *Orfeu do Carnaval*. Cf. L. F. A. Miranda, op. cit., p. 77.

147. Cf. "Camus na Bahia : Pesquisa para Filmar 'Bandeirantes'", *Estado da Bahia*, 29/07/59, p. 3.

148. G. Rocha. "Camus : Bahia no Roteiro de 'Os Bandeirantes'", *Diário de Notícias*, 23/08/59, p. 4.

149. G. Rocha. "Camus : Bahia no Roteiro de 'Os Bandeirantes'", op. cit., p. 4.

150. "Cinema", *Estado da Bahia*, 24/08/60, p. 3.

151. Cf. "Sacha Gordine Fará 2 Filmes na Bahia", op. cit., p. 3. Sobre o Anjo Azul, "um bar-galeria, semelhante às *caves* francesas da época [e] uma das atrações turísticas da cidade [onde] se reunia a *intelligentsia* da terra, no final da tarde", cf. S. C. Ludwig, op. cit., pp. 40 - 41.

152. "Sacha Gordine Fará 2 Filmes na Bahia", *Estado da Bahia*, 23/08/60, p. 3.

153. "Cineasta Francês Será Assistente : 'O Santo Módico'", *Estado da Bahia*, 10/07/61, p. 2.

154. "Sacha Gordine Fará 2 Filmes na Bahia", op. cit., p. 3. (Sobre o Anjo Azul)

155. Cf. O. Senna. "Cinema : Revisão 1960 - I", op. cit., p. 3.

156. H. Correia. "Cinema : 'Bahia de Todos os Santos'", *Diário de Notícias*, 18/02/59, p. 5.

157. G. Rocha. "O Cineasta e Seu Filme : Trigueirinho Neto — Nasce um Mercado", *Diário de Notícias*, 31/07/59, p. 3.

158. O argumento de Trigueirinho Neto para "Bahia de Todos os Santos" obteve o primeiro lugar no concurso União Brasileira de Escritores, recebendo o Prêmio Fábio Prado. Cf. "Premiado na Itália filmará 'Bahia de Todos os Santos'", *Jornal da Bahia*, 29/07/59, p. 6. Para uma discussão sobre *Bahia de Todos os Santos*, cf. J. C. Bernardet. *Brasil em Tempo de Cinema*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 72 - 75.

159. H. Correia. "Cinema : Bahia de Todos os Santos", op. cit., p. 5.

160. "Bahia de Todos os Santos", *Estado da Bahia*, 10/09/60, p. 4.

161. Declaração de Trigueirinho Neto. Cf. "Bahia de Todos os Santos", op. cit., p. 4.

162. Cf. G. Rocha. "O Cineasta e seu Filme : 'Trigueirinho Neto — Nasce um Mercado'", op. cit., p. 3.

163. Cf. H. Correia. "Cinema : 'Bahia de Todos os Santos'", op. cit., p. 5.

164. Declaração de Trigueirinho Neto. Cf. "Premiado na Itália Filmará 'Bahia de Todos os Santos", *Jornal da Bahia*, 29/07/59, p. 6.

165. Cf. "Seqüência de Filmes Preparada Ontem nas Oficinas de JB", *Jornal da Bahia*, 24.25/01/60, p. 5.

166. H. Correia. "Cinema : 'Bahia de Todos os Santos'", op. cit., p. 5.

167. Cf. "Bahia de Todos os Santos", op. cit., p. 4.

168. Cf. "Cinema : 'Um Ator Baiano'", *Estado da Bahia*, 16/03/61, p. 3. Ver também G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 358 - 363.

169. A primeira tomada de *Bahia de Todos os Santos* foi realizada em 12 de novembro de 1959. Em 24 de janeiro de 1960 o *Jornal da Bahia* anunciava o encerramento do trabalho de filmagens na Bahia. Cf. "'Bahia de Todos os Santos' Realiza o Sonho do Baiano : Ver Salvador em Belo Filme", *Estado da Bahia*, 12/11/59, p. 3. e "Seqüência de Filmes Preparada, Ontem, nas Oficinas do JB", op. cit., p. 5.

170. "Bahia de Todos os Santos", op. cit., p. 4.

171. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 302.

172. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 303.

173. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 95.

174. Cf. "Nelson Pereira dos Santos Filmará na Bahia 'Vidas Secas' : Depois do Carnaval" e "Será em Canudos a Realização do Filme 'Vidas Secas'", *Estado da Bahia*, respectivamente, 26/01/59, p. 3 e 28/01/59, p. 3. Guido Araújo, entretanto, não integra a equipe de *Vidas Secas* pois viaja para a Europa para fazer curso de especialização cinematográfica. Cf. "Magia do Cinema Captará o Terrível Drama da Seca", *Jornal da Bahia*, 15/04/59, p. 5.

175. Cf. "Equipe de Nelson Pereira dos Santos Já em Ação Para Filmar 'Vidas Secas'", *Jornal da Bahia*, 20/01/60, p. 5.

176. Cf. "'Vidas Secas' Inicia Operação Cinema do Nordeste", *Diário de Notícias*, 24 e 25/01/60, p. 3.

177. H. Correia. "Cinema : Flashes", *Diário de Notícias*, 16/03/60, p. 5.

178. Em 1962, Nelson Pereira dos Santos volta ao nordeste para realizar o velho sonho de adaptar para o cinema o famoso romance de Graciliano Ramos. Porém, desta vez, o local não seria mais a Bahia e, sim, Alagoas, numa região próxima a Palmeira dos Índios, onde viveram Graciliano Ramos e seus personagens. O filme estréia em agosto de 1963 e, junto com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, representa com sucesso o Brasil no Festival de Cannes de 1964. Cf. H. Salem, op. cit., pp. 147 - 148 e pp. 163 - 187.

179. H. Salem, op. cit., p. 148.

180. O. Senna. "Cinema. 'Mandacaru Vermelho'", *Estado da Bahia*, 19/09/61, p. 6.

181. Sobre a repercussão de *Mandacaru Vermelho*, cf. H. Salem, op. cit., pp. 151 - 153.

182. "Equipe de Nelson Pereira dos Santos Já em Ação Para Filmar 'Vidas Secas'", op. cit., p. 5.

183. Sobre o elenco de *Mandacaru Vermelho*, cf. O. Senna. "Cinema. 'Mandacaru Vermelho'", op. cit., p. 6 e H. Salem, op. cit., pp. 149 - 150.

184. G. Rocha. "Trigueirinho e Nelson Abrem Novos Caminhos no Cinema Brasileiro", *Diário de Notícias*, 21 e 22/02/60, p. 3.

185. G. Rocha. "Trigueirinho e Nelson Abrem Novos Caminhos no Cinema Brasileiro", op.cit., p. 3.

186. Cf. H. Correia. "A Prefeitura e o Cinema Nacional", *Diário de Notícias*, 02/12/59, p. 5.

187. Cf. "Herbert Richers na A. B. R. F.", *Estado da Bahia*, 21/05/57, p. 2.

188. Cf. "Cinema. A Geralartes na Bahia", *Diário de Notícias*, 05/05/59, p. 5.

189. Cf. Certidão da constituição da Cooperativa in G. Rocha. *Senhor dos Navegantes (Roteiro Cinematográfico)*, Salvador, Macunaíma, 1987, p. 24.

190. Cf. J. Olympio. "Cartaz do Dia", *Estado da Bahia*, 12/12/56, p. 5.

191. Cf. G. Rocha. *Senhor dos Navegantes ...*, op. cit., p. 24.

192. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 276.

193. Este panfleto, além dessa "convocação", tinha uma nota sobre *Rio, 40 Graus*, um pequeno artigo de Roberto Rosselini, "Após a Guerra", e uma relação dos dezoito filmes produzidos pela Vera Cruz entre 1950 e 1954. Documento encontrado no arquivo pessoal de Fernando da Rocha Peres.

194. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 276.

195. F. R. Peres in G. Rocha. *Senhor dos Navegantes ...*, op. cit., p. 5.

196. Cf. H. Correia. "'Redenção' : Marco Inicial do Cinema Baiano", *Diário de Notícias*, 08/03/59, p. 5.

197. Em agosto de 1961, Oscar Santana inaugurava outra produtora a Sani Filmes que funciona até hoje. Cf. O. Senna. "Cinema : Sani Filmes", *Estado da Bahia*, 16/08/61, p. 6 e "Oscar Santana : 30 Anos de Paixão pelo Cinema", *A Tarde*, 19/06/1991, p. 1/cad. 2.

198. Cf. "A Bahia Inicia Muito Bem a Produção de Filmes", *A Tarde*, 05/03/59, p. 16.

199. "(...) nome esse aproveitado durante os primeiros trabalhos quando se reuniam numa casa muito fria onde soprava vento parecido com o "Iglu" e, por coincidência, a merenda era feita com sanduíches e frios numa casa que tem esse nome. Vem daí o aproveitamento desta idéia para chancela da nova companhia." Cf. Marco Antonio. "Cinema . Rádio TV", *A Tarde*, 25/02/59, p. 6.

200. Cf. "Iglu Filmes Realiza Documentário Sobre Bahia Vence o Vasco", *Estado da Bahia*, 07/12/59, p. 3.

201. Cf. H. Correia. "Cinema : Cine - Jornais da Iglu Filmes", *Diário de Notícias*, 11/12/59, p. 5. Vale lembrar que nessa época Leão Rozemberg também realizava documentários oficiais e privados, provavelmente, não com o espírito das "atualidades" Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 301 - 310.

202. Cf. "Iglu Filmes Realiza Documentário Sobre Bahia Vence o Vasco", op. cit., p. 3. Sobre o entusiasmo pela vitória do Bahia fora do meio esportivo, cf. O. Tavares. "O 'Bahia' com os Diabos", *Diário de Notícias*, col. Rosa dos Ventos, 12/12/59, p. 3.

203. Para uma visão das comemorações da inauguração de Brasília na Bahia, cf. "Mensagem da Primeira Capital Brasileira a Brasília : Saudação"; "Mensagem do Prefeito Heitor Dias" e "Da Mais Antiga à Mais Jovem Capital do Mundo", *Estado da Bahia*, respectivamente, 19/04/60, p. 7; 22/04/60, p. 1.

204. H. Correia. "Cinema na Bahia", op. cit., p. 5.

205. Cf. "'Redenção' Foi Batismo de Fogo Para o Jovem Diretor Roberto", *Estado da Bahia*, 09/03/59, p. 5.

206. Cf. O. Senna. "Iglu — Um ponto de Partida", *Estado da Bahia*, 13/10/60, p. 3.

207. W. Silveira. "'Redenção' : Passado e Futuro do Cinema na Bahia (I)", *Diário de Notícias*, 15/03/59, p. 3.

208. Cf. N. Rocha . "Redenção", *Jornal da Bahia*, 08 e 09/03/59, p. 3.

209. "(...) eu transitava em outra área . Aliás, não transitava; eu ficava nos estúdios, fazendo o filme". Cf. declaração de Roberto Pires in José Gatti. *Barravento : A Estréia de Glauber*, Florianópolis, Editora da UFSC, 1987, p. 24.

210. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 129.

211. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 129. Ver também _____ . *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 433 - 439.

212. Cf. H. Correia. "'Redenção' : Marco Inicial do Cinema Baiano", op. cit., p. 5.

213. Cf. "Bahia de Todos os Santos Produz Seu 1º Longa-Metragem", *Jornal da Bahia*, 20/12/58, p. 5.

214. J. Almeida. "'Redenção' — Cinema Como Técnica, Não Como Arte", *Jornal da Bahia*, 15 e 16/03/59, p. 3.

215. J. Almeida, op. cit., p. 3.

216. Plínio de Aguiar. "'Redenção' : Um Jovem Diretor de Talento", *Estado da Bahia*, 10/03/59, p. 5.

217. W. Silveira. "'Redenção' : Passado e Futuro do Cinema na Bahia (II)", op. cit., p. 3.

218. J. Almeida, op. cit., p. 3.

219. Nesse período, além de *Redenção*, Geraldo Del Rey atuou em *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto*, *Sol Sobre a Lama*, *O Pagador de Promessas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

220. N. Rocha . "Redenção", op. cit., p. 3.

221. G. Rocha . "Notas e Comentários de Cinema na Bahia", *Jornal da Bahia*, 04/12/58, p. 3.

222. W. Silveira. "'Redenção' : Passado e Futuro do Cinema na Bahia (I)", op. cit., p. 3.

223. "E *Redenção*, meu amigo, teve a maior publicidade que um filme pode ter. Porque Glauber Rocha tomou a peito a coisa (...) e mandava fotos do filme pra tudo que era lugar — aquele incentivador." Cf. depoimento de Roberto Pires in J. Gatti, op. cit., p. 25.

224. G. Rocha . "Notas e Comentários de Cinema na Bahia", op. cit., p. 3.

225. Cf. "Crítica Recebeu Bem o Primeiro Filme Bahiano", *Diário de Notícias*, 28/02/59, p. 3 e "Exibido Ontem em Sessão Especial o Filme 'Redenção'", *Estado da Bahia*, 28/02/59, p. 3.

226. Cf. *A Tarde*, 25/02/59, p. 6.

227. "'Redenção' (Filme Baiano) Exibido com Grande Êxito", *Jornal da Bahia*, 08 e 09/03/59, p. 5.

228. "'Redenção' (Filme Baiano) Exibido com Grande Êxito", op. cit., p. 5.

229. "Duas Notícias Sobre Redenção", *A Tarde*, 23/02/59, p. 6.

230. "Duas Notícias Sobre Redenção", op. cit., p. 6.

231. "'Redenção' (Filme Baiano) Exibido com Grande Êxito", op. cit., p. 5.

232. Cf. H. Correia. "'Redenção' : Marco Inicial do Cinema Baiano", op. cit., p. 5.

233. Cf. José Augusto. "Por Trás das Telas : O Sucesso de 'Redenção'", *A Tarde*, 12/03/59, p. 6.

234. "'Redenção' Bateu Recorde", *Estado da Bahia*, 19/03/59, p. 3.

235. "Exibido Ontem em Sessão Especial o Filme 'Redenção'", op. cit., p. 3.

236. Cf. W. Silveira. "'Redenção' : Passado e Futuro do Cinema na Bahia (II)", op. cit., p. 3.

237. "Creio que a Bahia é o único estado que possui "coisas". Coisas da Bahia é uma expressão nacional e logo todos pensam nas tais coisas". Cf. G. Rocha. "Exposição Bahia no Ibirapuera Roubou Bienal e Fez JK Bater Palmas!", *Estado da Bahia*, 15/10/59, p. 6.

238. G. Rocha . "'Redenção' : Primeiro Filme Baiano", *Jornal da Bahia*, 09/10/58, p. 3/2º cad..

239. Cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 127.

240. Segundo Glauber Rocha esses dois argumentos de Rex Schindler foram baseados em idéias suas. Cf. _____ . *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 435.

241. *Apud* Jean-Claude Bernardet. *Brasil em Tempo de Cinema*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 40.

242. O. Senna. "A Grande Feira", *Revista Ângulos* nº 17, Salvador, nov-dez/1961, p. 122.

243. Sobre *A Grande Feira*, cf. J-C. Bernardet, op. cit., pp. 38 - 43 e J. U. Dias, op. cit., pp. XI - XII. Esses autores fazem referência a uma publicação de Roberto Pires e Rex Schindler. *A Grande Feira*, Salvador, Associação dos Críticos Cinematográficos da Bahia, 1962.

244. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 435.

245. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 130.

246. Cf. O. Senna. "A Grande Feira", *Estado da Bahia*, 10/02/61, p. 3.

247. "Com segurança, 'A Grande Feira' será lançado em Salvador no dia 09 de outubro. A fita está concorrendo no Festival de Punta Del Este e terá lançamento nacional no Rio de Janeiro ainda este mês. Para o acontecimento seguirá uma caravana da Bahia". Cf. O. Senna. "Cinema : Movimento da Semana", *Estado da Bahia*, 05/09/61, p. 6.

248. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 433.

249. O elenco de *A Grande Feira* era composto por Antônio Pitanga, Geraldo Del Rey, Helena Ignês, Milton Gaúcho, Roberto Ferreira e Luiza Maranhão que, apesar de gaúcha, começava em Salvador sua carreira de atriz. O filme contaria ainda com figurantes ilustres : "Vasconcelos Maia e Paulo Gil serão, respectivamente, pianista e trompetista de um cabaré. Mário Cravo e Sante Scaldaferri estarão desempenhando o papel de investigador. Walter Webb fará o papel de um esmoler, enquanto que Inácio de Alencar será o líder sindical. O nosso amigo José Augusto desempenhará o papel de um "barman". Cf. O. Senna. "A Grande Feira", op. cit., p. 3. E também O. Senna. "Atores Honestos em 'A Grande Feira'", *Estado da Bahia*, 21/02/61, p. 3.

250. Sobre a questão do "marginalismo" em *A Grande Feira*, cf. O. Senna. "A Grande Feira", *Revista Ângulos*, nº 17, Salvador, nov-dez/1961.

251. Apesar de não ser objeto deste estudo, vale lembrar que o filme "baiano" de Alex Viany, *Sol Sobre a Lama* (1962), com argumento de João Palma Neto, propunha uma discussão com as posições defendidas em *A Grande Feira*. "A falsidade social de *A Grande Feira* ficou patente para João Palma Neto, um dos participantes dos acontecimentos abordados na fita, que resolveu realizar uma réplica. *Sol Sobre a Lama* não altera substancialmente o panorama de Água de Meninos apresentado por *A Grande Feira*, mas a questão da ação é mais amplamente exposta e discutida". Cf. J-C. Bernardet, op. cit., pp. 54 - 58.

252. Segundo Walter da Silveira, *Barravento* "já todo rodado teve de aguardar a conclusão e a estréia de *A Grande Feira (...)* para entrar em laboratório, porque os produtores não acreditavam em sua comercialidade". Porém, o próprio Roberto Pires afirma que "foi o Glauber mesmo que pediu para se produzir primeiro a montagem do outro", talvez por não estar "muito seguro da montagem do filme" e, também, por ser *Barravento* "coisa mais séria" que *A Grande Feira*, "ele queria mais tempo". Cf. W. Silveira. "Um Filme de Transição" in G. Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 175; e J. Gatti, op. cit., p. 32.

253. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 306.

254. W. Silveira. "'Redenção' : Passado e Futuro do Cinema na Bahia (II)", op. cit., p. 3.

255. "O Cinema Baiano já é uma Realidade", *Diário de Notícias*, 10/03/59, p. 5.

256. V. Maia. "Paulino e Glauber", *Jornal da Bahia*, col. Dia Sim, Dia Não, 11/03/59, p. 5.

257. V. Maia, op. cit., p. 5.

258. Sobre esse incidente, cf. "'Rampa' : Declaração ao Público"; "Paulino Diz que Foi Coagido a Assinar o Documento : 'Rampa'"; "Equipe de Rampa Chega a um Acordo", *Jornal da Bahia*, respectivamente, 11/03/59, p. 3; 14/03/59, p. 5 e 18/03/59, p. 5. E, também, "Ameaçaram e Tomaram o Filme do Verdadeiro Autor de Rampa", *Estado da Bahia*, 14/03/59, p. 3.

259. Cf. J. Almeida. "Documento de Acordo Sobre 'Rampa'", *Jornal da Bahia*, 19/03/59, p. 3.

260. "Novamente exibidos 'Rampa' e 'O Pátio'", *Jornal da Bahia*, 14/03/59, p. 5.

261. "O Cinema Baiano Já é uma Realidade", *Diário de Notícias*, 10/03/59, p. 5.

262. Cf. "Tentativa de Cinema na Bahia : 'O Pátio'", *Estado da Bahia*, 27/12/58, p. 5. Infelizmente, não existem mais os negativos de *Pátio*, pois foram incendiados pela Iglu-Filmes "junto com valiosas atualidades". Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit, p. 315.

263. L. Henrique. "'O Pátio'" de Glauber Rocha, *Jornal da Bahia*, 05 e 06/04/59, p. 5.

264. V. Maia, op. cit., p. 5.

265. Cf. "Tentativa de Cinema na Bahia", op. cit., p. 5.

266. "Ele sempre foi crítico, defendia o cinema. E um dia ele chegou com a idéia de fazer um filme experimental. E aí eu dei uma Arri, que eu tinha, a ele, que perguntou como era. (...) Ele ficou muito interessado na mudança de lentes (...) Ele era crítico, era teórico de cinema. A máquina em si, para ele era um mistério. Até esse dia, né?". Cf. R. Pires in J. Gatti, op. cit., p. 45.

267. Cf. W. Silveira. "Um Filme de Transição" in G. Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit., p. 174.

268. Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 310.

269. *Apud* J. Gatti, op. cit., p. 22. Sílvio Robatto refere-se aqui à atitude inovadora de Glauber Rocha ao fazer um filme sem ter nenhuma "intimidade com a máquina", em comparação com o total domínio dos equipamentos que tinha seu pai, Alexandre Robatto Filho. Sobre a produção cinematográfica de A. Robatto, cf. A. Setaro e J. Umberto. *Alexandre Robatto, Filho : Pioneiro do Cinema Baiano*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

270. Segundo Glauber Rocha, entretanto, os filmes de A. Robatto são "produções isoladas que não interferiram no desenvolvimento orgânico da cultura cinematográfica em Salvador". Cf. G. Rocha *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 127.

271. Sílvio Robatto "aprendeu com seu pai, o cineasta Robatto Filho, as coisas que sabe sobre a arte de filmar. Foi assistente de vários documentários realizados pelo pai e em todos sente-se o valor de sua colaboração. Manejando, hoje em dia, a câmera como poucos manejam, está realmente habilitado a fazer um trabalho de nível sobre a temática de Santos, elemento caracteristicamente nosso". Cf. J. Almeida . "Sílvio Robatto — Filme Sobre Santos", *Jornal da Bahia*, 01/04/59, p. 3.

272. Cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 127.

273. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 310.

274. Cf. declaração de Glauber Rocha in "Em Quinze Minutos de Filme, Um Universo Poético : 'O Pátio'", *Jornal da Bahia*, 08 e 09/03/59, p. 5.

275. "O Cinema Baiano Já é uma Realidade", op. cit., p. 5.

276. J. Almeida. "'Cara de Fogo' e 'Pátio', Programa para a Próxima Semana no Cinema Guarany", *Jornal da Bahia*, 16/04/59, p. 3.

277. Cf. P. Aguiar. "Um Filme Nacional", *Estado da Bahia*, 16/04/59, p. 5.

278. Cf. J. Almeida. "'Cara de Fogo' e 'Pátio', Programa para a Próxima Semana no Cinema Guarany", op. cit., p. 3.

279. P. Aguiar. "Um Filme Vagabundo", *Estado da Bahia*, 24/04/59, p. 5.

280. Cf. "'Cruz na Praça' Nova Experiência de Glauber", *Estado da Bahia*, 09/05/59, p. 3.

281. Cf. "Exibida pela Última Vez (Em Salvador) a Película Cinematográfica 'O Pátio'", *Jornal da Bahia*, 26/08/59, p. 5.

282. Cf. "Exibida pela Última Vez (Em Salvador) a Película Cinematográfica 'O Pátio'", op. cit., p. 5.

283. Cf. "'Pátio' Exibido Ontem na Escola de Teatro", *Estado da Bahia*, 22/08/59, p. 3.

284. Cf. "Jovem Baiano Participará do Roteiro do Filme", *A Tarde*, 23/02/59, p. 6.

285. Cf. H. Correia. "Cinema : Novidades", *Diário de Notícias*, 08/08/59, p. 5.

286. Cf. "A Cruz na Praça", *Estado da Bahia*, 23/04/59, p. 3. Glauber Rocha, contudo, afirma que a "fotografia e câmera" foi de Walder Lima e que "Luís Paulino se afastou". Além disso, se refere às participações de Luís Carlos Maciel e Anatólio de Oliveira. Cf. _____ . *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 314.

287. Cf. "'Cruz na Praça' Nova Experiência de Glauber", *Estado da Bahia*, 09/05/59, p. 3.

288. Entrevista com Glauber Rocha . Cf. Matilde . "Glauber Rocha — Cincasta", *Jornal da Bahia*, col. A Cidade e as Gentes, 14/03/59, p. 3.

289. Cf. "'Cruz na Praça' Nova Experiência de Glauber", op. cit., 09/05/59, p. 3.

290. Cf. "Exibida pela Última Vez (Em Salvador) a Película Cinematográfica 'Pátio'", op. cit., p. 5. Ver também G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 314.

291. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 78.

292. Cf. Carlos Silveira. "'Barravento'", *Jornal da Bahia*, 01 e 02/02/59, p. 3. e O. Senna. "Iglu — Um Ponto de Partida", *Estado da Bahia*, 13/10/60, p. 3.

293. Cf. "'Barravento' Exportará os Encantos da Bahia para as Telas do Mundo", *Jornal da Bahia*, 10/03/59, p. 5.

294. Cf. "Filme de Amor e Mar, Novo Passo de Cinema na Bahia : 'Barravento'", *Estado da Bahia*, 10/03/59, p. 1.

295. C. Silveira. "'Barravento'", op. cit., p. 3.

296. Cf. declarações de Glauber Rocha in "'Barravento' Exportará os Encantos da Bahia para as Telas do Mundo", op. cit., p. 5.

297. Cf. "'Barravento' Exportará os Encantos da Bahia para as Telas do Mundo", op. cit., p. 5.

298. Cf. declarações de Glauber Rocha in "Filme de Amor e Mar, Novo Passo de Cinema na Bahia : 'Barravento'", op. cit., p. 3.

299. Cf. declarações de Glauber Rocha in "'Barravento' Exportará os Encantos da Bahia para as Telas do Mundo", op. cit., p. 5.

300. "'Barravento' Exportará os Encantos da Bahia para as Telas do Mundo", op. cit., p. 5.

301. O. Senna. "Cinema : Luíza", *Estado da Bahia*, 25/05/61, p. 6.

302. Sobre a produção de *Barravento*, cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 304 - 305.

303. Sobre as disputas no início das filmagens de Barravento, cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 305 - 306. E os depoimentos de Roberto Pires, Antonio Pitanga e do próprio Luís Paulino dos Santos in J. Gatti, op. cit., pp. 43 - 51.

304. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 306.

305. Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 306 - 307.

306. Cf. W. Lima. "Em Busca de Uma Fotografia Participante" in G. Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit., pp. 15 - 18.

307. "O 'termo candomblé', abonado nos dicionários da língua e na vasta literatura etnográfica, é de uso corrente na área lingüística da Bahia para designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de 'Santos' ou 'Orixás' e associados ao fenômeno de possessão ou transe místico". Cf. Vivaldo da Costa Lima. *A Família-de-Santo nos Candomblés Jeje-Nagôs da Bahia : Um Estudo de Relações Intra-Grupais*, Salvador, UFBA / Dissertação de Mestrado, 1977, p. 9.

308. Cf. W. Silveira. "Um Filme de Transição", op. cit., p. 174.

309. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 307.

310. Esse "roteiro original" foi escrito em parceria com José Telles de Magalhães a partir do argumento de Luís Paulino dos Santos. Cf. G. Rocha. *Roteiros do Terceyro Mundo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985, pp. 49 - 114.

311. Para uma leitura do roteiro que se apresenta no filme, ver a transcrição realizada por Orlando Senna in G. Rocha. *Roteiros do Terceyro Mundo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985, pp. 239 - 260. Para análises críticas do roteiro de Barravento, cf. Ismail Xavier. "*Barravento* : Alienação Versus Identidade" in _____ . *Sertão Mar; Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 17 - 41 e René Gardies. "Glauber Rocha : Política, Mito e Linguagem " in AA.VV. . *Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, pp. 41 - 94.

312. G. Rocha. *Roteiros do Terceyro Mundo*, op. cit., p. 55.

313. Sobre a iniciação nos terreiros de candomblé, ver V. Costa Lima, op. cit., pp. 49 - 75.

314. Cf. W. Silveira. "Um Filme de Transição", op. cit., p. 175.

315. Cf. H. Salem, op. cit., p. 154.

316. Cf. A. Moraiva. "Os Ritos Voluptuosos dos Magos Brasileiros" in G. Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit., pp. 3 - 5.

317. Declaração de Alex Viany in G. Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit., p. 146.

318. Cf. Luís Carlos Maciel. "Dialética da Violência" in G. Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit., p. 207.

319. W. Silveira. "Um Filme de Transição", op. cit., p. 175.

320. Sobre "o duplo paradoxo do populismo", tanto das classes dominantes quanto das classes dominadas, cf. Francisco Weffort, *O Populismo na Política Brasileira*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

321. Cf. J-C. Bernardet, op. cit., pp. 58 - 64.

322. Em 1964, Glauber Rocha realiza *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ganhador de vários prêmios internacionais : prêmio da crítica mexicana no Festival Internacional de Acapulco; Grande Prêmio do Festival de Cinema Libre e Náiade de Ouro do Festival Internacional de Porreta Terme, ambos na Itália; e, ainda, o Grande Prêmio Latino-Americano do Festival Internacional de Mar Del Prata. Em 1965 filma o curta-metragem *Amazonas, Amazonas* e, no ano seguinte, outro curta, *Maranhão 66*. O ano de 1967 marca o lançamento do polêmico e muito premiado *Terra em Transe*. Realiza *Câncer* em 1968, e ganha o prêmio de melhor diretor do XXII Festival de Cannes, em 1969, com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Ainda em 1969, filma, na África, *O Leão de Sete Cabeças* e, em 1970, na Espanha, *Cabeças Cortadas*. Em 1974, conclui *História do Brasil*, um trabalho conjunto com Marcos Medeiros. No ano de 1975 filma, em Roma, o longa-metragem *Claro* e, em 1976, o discutido curta *Di Cavalcanti* (o velório do pintor Di Cavalcanti) que ganhou o prêmio especial do juri do XXX Festival de Cannes. Em 1977, realiza o média-metragem *Jorjamado no Cinema* e começa as filmagens do seu último e controvertido filme, *A Idade da Terra* (1980). Cf. Ana Maria de Lima Brandão. *Tempo Glauber; O Arquivo de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, 1985, pp. 5 - 9; G. Rocha. *Roteyros do Terceiro Mundo*, op. cit.; Cristina Fonseca (org.). *O Pensamento Vivo de Glauber Rocha*, São Paulo, Martin Claret, 1987. Para uma análise psicanalítica da obra de Glauber Rocha, ver Raquel Gerber. *O Mito da Civilização Atlântica (Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente)*, Petrópolis, Vozes, 1982.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz."
(Marc Ferro)

A intenção primeira deste trabalho foi falar de cinema. Porém, falar de cinema em uma perspectiva histórica. Mais exatamente, o objetivo principal foi buscar entender como e porque a Bahia se transformou, ao final dos anos 1950, em ponto de referência para a produção de cinema no Brasil. Uma afirmação colhida no *Estado da Bahia*[1] dessa época, ilustra bem os caminhos trilhados por esta investigação. Em uma curta nota sobre alguns filmes que aqui se realizavam, o jornal se reportava à "cooperação fundamental" do movimento cinematográfico baiano para o "desenvolvimento acelerado do bom cinema nacional". Essas palavras não foram utilizadas ao acaso, elas faziam parte do vocabulário corrente. Refletindo o pensamento da época, deixavam transparecer a estreita ligação entre o projeto de cinema baiano e o projeto nacional-desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek.

Acreditava-se, então, na possibilidade de vir a ser instalada uma indústria de cinema, integrando o futuro pólo industrial baiano, naquele momento em que o país vivia a euforia do desenvolvimento (que seria materializado na industrialização acelerada, na substituição das importações, no crescimento econômico, enfim, na busca da modernização). Desse modo, justifica-se a apresentação das muitas imagens daquele tempo em movimento — imagens dos anos dourados do Brasil de JK; imagens da utopia estética[2] que movimentou a Bahia nesse período; e, finalmente, imagens do sonho de criação da indústria cinematográfica baiana — como suporte para tratar da questão específica do cinema.

Assim, inicialmente, foram colocadas as grandes questões que marcaram os Anos JK, a partir de suas realizações no campo da modernização técnica e, em especial, das produções artísticas que o caracterizaram como um período de renovação cultural. Foram "anos alegres", cheios de esperança no futuro do Brasil, que buscava seu desenvolvimento em "ritmo acelerado". Tudo fazia crer que o progresso viria, trazido pela indústria automobilística, pela chegada dos "cérebros eletrônicos", pela tomada de consciência dos graves problemas nordestinos. E, de modo emblemático, pela edificação de uma nova e moderna capital para o país.

Mostrou-se, em seguida, como essa proposta desenvolvimentista do Governo Kubitschek atingiu também, e com grande força, as esferas culturais e artísticas da sociedade brasileira. Foi o momento da elaboração de um "pensamento nacional", através dos teóricos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Na incipiente "indústria cultural", enquanto os novos meios de comunicação de massa — a televisão e a publicidade — consolidavam-se, os antigos veículos — o rádio e a imprensa — buscavam adaptar-se aos novos tempos. Do ponto de vista da produção artística, tudo resplandecia : a literatura, com as inovações propostas pelo concretismo; o teatro, com o surgimento de uma dramaturgia nacional; a música, com os novos acordes da Bossa Nova; e o cinema, que descobria os novos caminhos de uma produção fora dos estúdios e, sobretudo, comprometida com o debate acerca da realidade brasileira.

Apresentado o panorama nacional, o passo seguinte foi examinar suas relações no âmbito estadual. O objetivo era conhecer as repercussões na Bahia do intenso processo de transformação vivido pelo país. Inicialmente, foram indicadas as grandes linhas do projeto de industrialização baiana, através do planejamento econômico — um instrumento até então novo na administração governamental. Ao lado da modernização das estruturas administrativa e econômica do estado, verificava-se também a modernização da estrutura urbana de sua capital. Foram dados, então, os primeiros passos para a expansão da cidade em direção aos seus inúmeros vales. E a arquitetura moderna começou a ocupar espaços na paisagem da barroca Cidade da Bahia. Nessa época, Salvador definiu sua vocação de cidade turística, abrindo assim os horizontes para a implantação futura de uma indústria do turismo no estado.

Ainda quanto à cidade do Salvador, houve a preocupação de mostrar como esse processo de modernização urbana trouxe consigo elementos que forjariam a visão corrente do seu "crescimento acelerado". A chegada dos automóveis "nacionais", dos supermercados, das agências de publicidade, de uma imprensa modernizada e da televisão, seriam indícios de que Salvador se transformava, naquele momento, em metrópole. Por isso, acreditava-se que a capital baiana, a partir de então, poderia ser incluída entre os "grandes centros" do país.

Procurou-se entender como essa idéia de Salvador ser considerada um dos grandes centros brasileiros relacionava-se com a movimentação cultural que, então, agitava a cidade. Havia um clima de "renascimento" da cultura baiana, dinamizado, principalmente, por uma nova geração de artistas e intelectuais que vivia sua formação naquele período. Afinal, era estimulante ser jovem no Brasil de Juscelino e Jango[3], ter imaginação e poder estudar na Universidade da Bahia. Uma igualmente jovem universidade que formava não apenas os técnicos especializados — engenheiros, geólogos, químicos, médicos, administradores, economistas, etc — indispensáveis à implementação dos planos de desenvolvimento material, mas, também, filósofos, advogados, atores, músicos, dançarinos, coreógrafos, artistas plásticos e arquitetos para o desenvolvimento cultural da Bahia. Além da presença da Universidade, a inauguração do Teatro Castro Alves, a criação do Museu de Arte Moderna e a atuação do Clube de Cinema da Bahia enriqueciam a vida cultural baiana.

Aliado ao clima geral de efervescência cultural, o movimento cinematográfico criado em torno do Clube de Cinema vai fazer o impossível : cinema na Bahia[4]. E o que engendrou essa inusitada produção de filmes, constituiu-se em objeto privilegiado desta investigação. A análise foi centrada na idéia de processo de aprendizagem onde, especificamente no âmbito do cinema, vários fatores foram apresentados como promotores do fenômeno. Em primeiro lugar, naquela cidade que tinha no cinema sua principal atividade de lazer, o contato de um segmento do público com cinematografias de vários países, criou um ambiente favorável ao debate em torno das obras e das propostas de seus realizadores. Surgiu, com isso, uma significativa atividade crítica, exercida, principalmente, nas páginas dos jornais diários. E o passo seguinte foi descobrir que, também na Bahia, era possível fazer cinema.

As pesquisas mostraram que esse desejo de realizar filmes deu origem ao sonho de criação de uma indústria cinematográfica baiana. E mais : acreditava-se que a produção de filmes na Bahia, além de concorrer ativamente para o desenvolvimento industrial do estado, contribuiria para o rompimento com a mentalidade provinciana ainda predominante em Salvador. Assim, o cinema funcionaria como um elemento modernizador, tanto no plano material quanto mental. Vivia-se, então, a crença de que a cidade do Salvador pudesse vir a ser a nova capital do cinema brasileiro. Foi essa a "bouillonante Bahia" que o historiador de cinema Georges Sadoul encontrou quando aqui esteve em abril de 1960[5].

Finalmente, esboçou-se neste trabalho — primeira e indispensável etapa para a efetiva utilização do método que propõe fazer história através do cinema — a possibilidade de tratar os filmes do Ciclo do Cinema Baiano como uma fonte privilegiada para o estudo da história da Bahia desse período. Sabe-se que os filmes testemunham. Nesse caso, em particular, sabe-se de antemão que eles vão testemunhar a existência de, no mínimo, duas Bahias[6]. Uma, a do mundo aqui apresentado, que criou o desejo e a possibilidade de realização desses filmes. Outra, sem acesso à primeira e, sobretudo, distante de suas aspirações de modernidade, mas de tal forma presente, que se impôs aos temas do discurso cinematográfico. Isso demonstra que os próprios filmes se encarregarão de mostrar que o mundo que produziu seus produtores era, na verdade, apenas uma parte de algo muito maior : de um mundo mais problemático, mais pobre, mais explosivo; muito mais fértil e contraditório. Assim, os jovens e pioneiros cineastas baianos poderão também ser vistos como historiadores do seu tempo[7]. Resta agora estudar seus filmes[8].

NOTAS

1. Cf. "Cinema na Bahia", *Estado da Bahia*, 06/06/60, p. 3.

2. "(...) escrevi pro jornal da Faculdade um art^V,e Arte Popular. **Juscelino permitia a Utopia estética baiana**. Os Diários Associados eram liberais — o patrocínio da cultura tropicalista liderada por Odorico Tavares (...) que convidava Gilberto Freyre". Cf. G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 310.

3. "**Com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart**. (...) Os filmes que então se fabricavam eram ruins mas estimulantes (...)". Cf. o Prefácio de Paulo Emílio Salles Gomes in J-C. Bernardet, *Brasil em Tempo de Cinema*, op. cit., p. 8.

4. "Com o Centro Industrial de Aratu surge a chance de se desenvolver paralelamente uma indústria de cinema. Mas é coisa muito complexa. Eu (...) gostaria de voltar à Bahia para tentar fazer daqui a capital latino-americana do cinema. **Antigamente nós fizemos o impossível : cinema na Bahia**. Daí, o que digo agora não ser absurdo, 1968 (Republicado por JORNAL DA JORNADA, nº 5)." Cf. S. Rezende (org.). *Ideário de Glauber Rocha*, op. cit., pp. 48 - 49.

5. Cf. G. Rocha. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 129 e H. Correia. "Conferência de Sadoul", *Diário de Notícias*, 15/04/60, p. 5 / 2º cad.

6. Essa idéia de "duas Bahias" se aproxima da visão dicotômica que a historiadora Kátia Mattoso — grega de nascimento, com formação acadêmica na Suíça — teve da Bahia quando da sua chegada a Salvador em 1957. Enfatizando seu esforço para "aprender" uma Bahia plena de contrastes, seu relato deixa uma clara impressão da existência de dois mundos naquela cidade do Salvador: o mundo dos "baianos cultos", que formavam a elite intelectual; e um outro mundo, muito maior, que falava "quase uma outra língua [onde] a fala era mais importante do que a escrita". Cf. Kátia M. de Queirós Mattoso. *Bahia, Século XIX; Uma Província no Império*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992, pp. 9 - 38.

7. "Já se havia percebido que um filme sobre o presente constituía uma obra de história; ou, mais precisamente, de contra-história, visto que, ficção ou não, uma imagem é sempre ultrapassada por seu conteúdo (...). Desse ponto de vista, **cineastas como Kulechov, F. Lang, René Clair, J-L. Godard — para nos limitarmos ao velho continente — podem ser considerados como verdadeiros herdeiros dos romancistas do século XIX, os grandes historiadores de seu tempo**". Cf. Marc Ferro. *A História Vigiada*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, pp. 66 - 67.

8. Cf. a citação de Marc Ferro na Introdução deste trabalho à p. 9.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. FONTES BÁSICAS

1.1. Periódicos

A Tarde	Salvador	1955 a 1960
Diário de Notícias	Salvador	1959 a 1960
Estado da Bahia	Salvador	1955 a 1961
Jornal da Bahia	Salvador	1958 a 1960
Revista Mapa	Salvador	1957 a 1958
Revista Senhor	Rio de Janeiro	1959 a 1961
Revista Ângulos	Salvador	1957 a 1961

1.2. Filmes

ABREVIATURAS:
a: argumento . ad: assistente de direção . cm: curta-metragem . d: direção . f: fotografia . lm: longa-metragem . m: música . mt: montagem p: produção . r: roteiro.

Rio, 40 Graus, Rio de Janeiro, 1955, lm . a,d,r : Nelson Pereira dos Santos . ad: Jece Valadão . f: Hélio Silva . m: Zé keti e outros . mt: Rafael Justo Valverde . p: Nelson Pereira dos Santos e outros.

Rio, Zona Norte, Rio de Janeiro, 1957, lm . a,d,r,: Nelson Pereira dos Santos . f: Hélio Silva . m: Alexandre Gnatalli, Zé Keti . mt: Rafael Justo Valverde . p: Nelson Pereira dos Santos e Ciro Freire Cúri.

O Grande Momento, São Paulo, 1958, lm . a,d: Roberto Santos . r: R. Santos e Norberto Nath . f: Hélio Silva . m: Alexandre Gnatalli . p: Nelson Pereira dos Santos.

Um Dia na Rampa, Salvador, 1959, cm . d: Luis Paulino dos Santos . f: Waldemar Lima.

Pátio, Salvador, 1959, cm . a,d,r: Glauber Rocha.

A Cruz na Praça, Salvador, 1959, cm (inacabado) . a,d,r,: Glauber Rocha.

Redenção, Salvador, 1959, lm . d,: Roberto Pires . ad: Oscar Santana . f: Hélio Silva . m: Alexandre Gnatalli . mt: Mário Del Rio . p: Elio Moreno Lima.

Bahia de Todos os Santos, São Paulo, 1960, lm . d,r,p: Trigueirinho Neto . mt: Maria Guadalupe.

Mandacaru Vermelho, Rio de Janeiro, 1961, lm . a,d,p,r: Nelson Pereira dos Santos.

A Grande Feira, Salvador, 1961, lm . d,r: Roberto Pires . a: Rex Schindler . f: Hélio Silva . p: R. Schindler, Braga Neto.

Barravento, Salvador, 1961, lm . d: Glauber Rocha . a: Luís Paulino dos Santos . r: G. Rocha, José Telles de Magalhães . f: Tony Rabatoni, Waldemar Lima . m: Washington Bruno da Silva, temas populares da Bahia . mt: Nelson Pereira dos Santos . p: Braga Neto, Rex Schindler, Roberto Pires.

1.3. Roteiros e Crítica Cinematográfica

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, 2 Vols, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1981.

_____. *Roteiros do Terceyro Mundo*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1985.

_____. *Senhor dos Navegantes (Roteiro Cinematográfico)*, Salvador, Edições Macunaíma, 1987.

1.4. Memórias e Entrevistas

AAVV. "Cinema Novo: Origens, Ambições e Perspectivas - Debate: Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha", *Revista Civilização Brasileira, Ano I*, Rio de Janeiro, Março, 1965.

ALMEIDA, Rômulo. *Rômulo Almeida (depoimento; 1988)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV-SERCOM/Petrobrás e Centro da Memória da Eletricidade no Brasil ("Projeto Memória da Petrobrás"), 1988 . 199 p. dat. .

_____. *Rômulo: Voltado Para o Futuro*, Fortaleza, BNB, 1986.

MAGALHÃES, Juracy. *Minhas Memórias Provisórias : Depoimento prestado ao CPDOC*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

PERES, Fernando da Rocha. *Depoimento sobre a 'Geração Mapa'*, Salvador, Academia de Letras da Bahia, mimeo., Setembro de 1987.

2. BIBLIOGRAFIA

2.1. Geral

ÁVILA, Carlos. "Poesia Concreta 1956/1986", *Revista Código 11*, Salvador, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, São Paulo, Ática, 1988.

BASBAUM, Leôncio. História Sincera da República de 1930 a 1960, 5ª ed., São Paulo, Alfa-Ômega, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *Sob o Signo da História*, 2 Vols, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965.

BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. *O Governo Kubitschek : Desenvolvimento Econômico e Estabilidade Política* (1956-1961), 3ª ed, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3ª ed., São Paulo, Cultrix, 1982.

CABRAL, Sérgio. *Tom Jobim*, São Paulo, Companhia Brasileira de Projetos e Obras — CBPO; Rio de Janeiro, Sabiá Produções Artísticas, 1987.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa; Antologia Crítica da Moderna Música Popular Brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 1968.

CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de Massa Sem Massa*, 3ª ed., São Paulo, Summus, 1986.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento : Brasil JK - JQ*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

CASTELO BRANCO, Renato et alii. *História da Propaganda no Brasil*, São Paulo, T. A. Queiroz, 1990.

COHN, Amélia. *Crise Regional e Planejamento*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1978.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil; Ensaios Sobre Idéias e Formas*, Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990.

CORBISIER, Roland. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1959.

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*, São Paulo, Perspectiva, 1983.

FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III, O Brasil Republicano, 3º e 4º vols : Sociedade e Política (1930-1964) e Economia e Cultura (1930 - 1964)*, São Paulo, DIFEL, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem . CPC, Vanguarda e Desbunde : 1960/70*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

IANNI, Octávio. *Estado e Planejamento Econômico no Brasil (1930 -1930)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

KUBITSCHEK DE OLIVEIRA, Juscelino. *Porque Construí Brasília*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975.

LAFER, Betty Mindlim. *Planejamento no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1970.

LIMA, Venício Artur de. *Comunicação e Cultura: As Idéias de Paulo Freire*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

MATTOS, Sérgio. *Um Perfil da TV Brasileira (40 Anos de História: 1950-1990)*, Salvador, Abap / A Tarde, 1990.

MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A Aventura da Jovem Guarda*, coleção Tudo é História, São Paulo, Brasiliense, 1984.

MORAES, Dênis de. *Vianinha; Cúmplice da Paixão*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1991.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, 5ª ed., São Paulo, Ática, 1985.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira; Cutura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A Informação no Rádio: Os Grupos de Poder e a Determinação dos Conteúdos*, 2ª ed., São Paulo, Summus, 1985.

PAGE, Joseph A. *A Revolução Que Nunca Houve; O Nordeste do Brasil 1955-1964*, Rio de Janeiro, Record, 1972.

PEIXOTO, Fernando. *O Que é Teatro*, 4ª ed., coleção Primeiros Passos, São Paulo, Brasiliense, 1981.

_____. *Teatro Oficina (1958 - 1982) : Trajetória de Uma Rebeldia Cultural*, coleção Tudo é História, São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *Teatro em Movimento : 1959 - 1984*, São Paulo, Hucitec / Secretaria de Estado da Cultura, 1985.

RIBEIRO, Darcy. *Aos Trancos e Barrancos - Como o Brasil Deu no que Deu*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1985.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SANTOS, Milton. *A Cidade nos Países Subdesenvolvidos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

SCHWARZ, Roberto. "As Idéias Fora do Lugar" *in* _____, *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina : Do Teatro ao Te-ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

SOARES, Pedro Maia. "Uma Aventura Existencial", *Revista Status*, agosto 1985, nº 133, pp. 58 - 61.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*,, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 8ª ed., Petrópolis, Vozes, 1985.

TOLEDO, Ca

WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver; Memórias de Um Repórter*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1988.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na Política Brasileira*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

2.2. Bahia

AAVV. *Cidade do Salvador; Aspectos Geográficos, Históricos, Sociais e Antropológicos*, Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1960.

AAVV. *Planejamento (Edição Especial), v. 8 - n ½ , jan - jun*, Salvador, Fundação Centro de Pesquisas e Estudos - CPE, 1980.

ACADEMIA DE LETRAS DA BAHIA. Recepção do Acadêmico Paulo Ormindo de Azevedo, Salvador, ALB, 1991.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos : Guia de Ruas e Mistérios*, 34ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1986.

AZEVEDO, T. e Vieira Lins, E. Q.. *História do Banco da Bahia 1858 - 1958*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

BRANDÃO, Darwin e MOTTA E SILVA. *Cidade do Salvador; Caminho do Encantamento*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1958.

CARTILHA HISTÓRICA DA BAHIA, Rio de Janeiro, Cívica, 1970.

CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT. *Teatro Castro Alves*, Salvador, Ed. do Autor, 1967.

FERNANDES, Yone Moreira. *A Cidade, A Cultura, e a Ideologia da Cultura*, São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, 1985.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *A Formação e a Crise da Hegemonia Burguesa na Bahia, 1930 - 1964*, Salvador, UFBA / Dissertação de Mestrado, 1982.

LUDWIG, Selma Costa. *Mudanças na Vida Cultural de Salvador 1950 - 1970*, Salvador, UFBA / Dissertação de Mestrado, 1982.

MACHADO NETO, AL. *Os Valores Políticos de Uma Elite Provinciana (Pesquisa de Sociologia Política)*, Cadernos da UBE, Salvador, Livraria Progresso, 1958.

MAGALHÃES JÚNIOR, Juracy. *Luta da Minha Geração*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1963.

MATTA, João Eurico. *Ângulos (a vigência de uma revista universitária)*, Salvador, Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1988.

OLIVEIRA, Francisco de. *O Elo Perdido - Classe e Identidade de Classe*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador; Estudo de Geografia Urbana*, Salvador, Universidade da Bahia, 1959.

SUAREZ, Marcus Alban (coord.). *Salvador : Uma Alternativa Pós Industrial*, Salvador, Secretaria da Indústria, Comércio e Turismo / UFBA, 1990.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Documentos Históricos*, Salvador, Departamento Cultural da UFBA, 1971.

VALLADARES, José. *Bèahá da Bahia; Guia Turístico*, Salvador, Livraria Turista, 1951.

VIANNA, Hildegardes. *A Bahia Já Foi Assim*, 2ª ed., São Paulo, GRD / INL / MEC, 1979.

2.3. Cinema

AAVV. *Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. *Cinema Brasileiro: Propostas Para Uma História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERNARDET, J-C. e Galvão, MR.. *Cinema - O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, Sao Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1983.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

CARVALHO, Maria do Socorro. *A Ideologia Em Barravento (Estudo de Roteiro)*, Salvador, Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1990.

COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*, Rio de Janeiro, Globo, 1987.

COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.

FONSECA, Cristina (org.). *O Pensamento Vivo de Glauber Rocha*, São Paulo, Martin Claret, 1987.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981.

GATTI, José. *Barravento - A Estréia de Glauber*, Florianópolis, UFSC, 1987.

GERBER, Raquel. *O Mito da Civilização Atlântica - Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*, Petrópolis, Vozes, 1982.

MIRANDA, Luiz F. A.. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, São Paulo, Art, 1990.

MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Art, 1987.

REZENDE, Sidney (org.). *Ideário de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1986.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

_____ . *O Século do Cinema*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1983.

SADOUL, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial - Des Origines à Nos Jours*, 8 éd, Paris, Flammarion, 1968 (Trad. port.: *História do Cinema Mundial - Das Origens aos Nossos Dias*, 3 Vols, Lisboa, Livros Horizonte, 1983).

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

SETARO, André e UMBERTO, José. *Alexandre Robatto, Filho : Pioneiro do Cinema Baiano*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

SILVEIRA, Walter da . *A História do Cinema Vista da Província*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____ . *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin*, Salvador, Mensageiro da Fé, 1970.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo, Brasiliense / Embrafilme / MEC, 1983.

2.4. História e Cinema

BERNARDET, J-C. e RAMOS, A.F. . *Cinema e História do Brasil*, São Paulo, Contexto, 1988.

CARDOSO, Ciro Flamarion. "Iconografia e História", *Revista Resgate nº 1*, Campinas, Papirus, 1990, pp. 9 - 17.

FERRO, Marc. "O filme: Uma Contra-Análise da Sociedade?" in Le Goff, J. e Nora, P. (dir). *História : Novos Objetos*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

_____ . "L' Image" in Le Goff, J., Chartier, R., Revel, J (org.). *La Nouvelle Histoire*, Les Encyclopédies du Savoir Moderne, Paris, Retz - C. E. P. L., 1978, pp. 246 - 248.

_____ . (éd.) *Film et Histoire*, Paris, Ed. de l' Ecole des Hautes Etudes, 1984.

_____ . *A História Vigiada*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

GILI, J-A. e MILZA, P.. "Cinéma et Societé", *Revue D' Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, Societé D' Histoire Moderne, tome XXXIII, Avril - Jum, 1986.

HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SADOUL, Georges. "Témoignages Photographiques et Cinématographiques" in Samaran, Charles (org.) *L' Histoire et ses Méthodes - Recherche, Conservation et Critique des Témoignages*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, pp. 1390 - 1410.

SORLIN, Pierre. "Clio à L' Écran, ou L' Historien dans le Noir", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, tome XXI, Avril - Juin, Paris, Armand Colin, 1974, pp. 252 - 278.

TOURTIER - BONAZZI, Chantal de . "L'Historien et les Archives Filmuques", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, tome XXVIII, Avril - Juin, Paris, Societé d'Histoire Moderne, 1981, pp. 344 - 365.