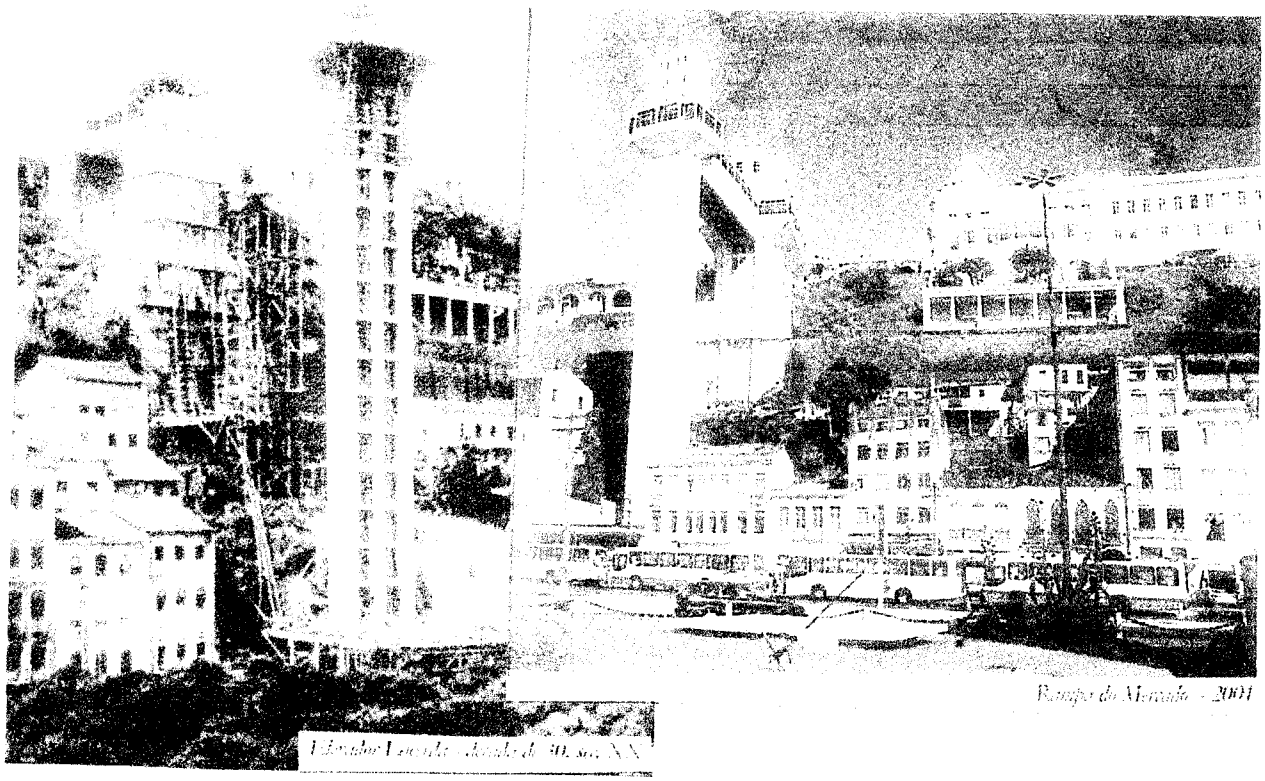
"MODERNIDADE NEGOCIADA", CINEMA, AUTONOMIA POLÍTICA E VANGUARDA CULTURAL NO CONTEXTO DO DESENVOLVIMENTISMO BAIANO. (1956 – 1964)



EDUARDO JOSÉ SANTOS BORGES

SALVADOR
2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM HISTÓRIA

"MODERNIDADE NEGOCIADA", CINEMA, AUTONOMIA POLÍTICA E VANGUARDA CULTURAL NO CONTEXTO DO DESENVOLVIMENTISMO BAIANO. (1956 – 1964)

Eduardo José Santos Borges

Dissertação apresentada ao Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação do Professor Jorge Novoa.
Área de concentração: História Social

SALVADOR
2003

MESTRADO EM HISTÓRIA
BIBLIOTECA
20994

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA
BIBLIOTECA
REGISTRO 1020272
DATA 20/03/09

Este trabalho é dedicado a:

Agda, Roger e Nitevaldo, amigos e incentivadores de primeira hora.

Jorge Novoa, pela confiança, e a Socorro Carvalho, pela generosidade em acompanhar este trabalho e pela capacidade de desatar os nós nele surgidos.

Antônio, Maria das Graças, Luciano, Marcos e Manuela, membros da família Moraes, que me acolheram com o desprendimento de quem acolhe um filho.

Todos os meus sobrinhos, sementes de um amanhã promissor.

Adnil (*in memoriam*) e Blanilde, meus pais, Paulo, Selma e Ana Luiza, meus irmãos, principais responsáveis por minha formação humana.

Mônica e Caio Borges, esposa e filho, meus eternos companheiros de viagem, razões maiores de minha existência.

AGRADECIMENTOS

Trabalhos como este não começam apenas quando se é aprovado na seleção de mestrado. Trabalhos como este são fruto de apoios e incentivos que recebemos no decorrer de nossa vida. Várias foram as pessoas com quem me encontrei nesta caminhada e algumas dispensaram a mim ajuda e estímulos. Dividindo com todos eles este momento, agradeço a: José Luis Pamponet (*in memoriam*), Sra.Laura (*in memoriam*), Benilde *(in memoriam*) Fabio Paes, Wilson Paulo, Lia, Magna, Rosalva, Ana Lúcia, Tercila, Blandina Bastos, Naná, Sandra Pereira, Carmem Rivas, Neuzinha, Eriê Carmem, Ana Carla, Moisés Melo(LDM), Marina(biblioteca do mestrado) Ligia Tourinho, Ghislaine, Ana Frascolla, Gildete, Rogério Bartilloti, Wilton Matos, Luis Carlos, Hércules, Antônio Carlos, Flavia D'Amico (Instituto Lina Bo Bardi), Sr. Gilvan (DIMAS), Sr. Eliseu (Biblioteca Central).

Nas sacadas dos sobrados da velha são salvador
Há lembranças de donzelas do tempo do imperador
Tudo tudo na Bahia faz a gente querer bem
A Bahia tem um jeito...

(Caetano Veloso)

RESUMO

Esta dissertação buscou analisar o contexto histórico da Bahia, em um período em que em termos de política nacional estava sendo colocado em curso um projeto econômico desenvolvimentista. Na Bahia, este projeto refletiu em diversos setores da sociedade, favorecendo a construção de um debate em torno de uma modernidade baiana. Marcada por forte presença colonial, buscava a Bahia, colocar-se também, como exemplo de modernidade e desenvolvimento. A relação, no mesmo espaço geográfico e social, entre a herança histórica do passado e a realidade modernizadora do presente, motivou aos setores político , econômico e cultural do Estado, empreenderem, dentro de seus segmentos, uma discussão teórica e prática visando entender o estágio baiano a fim de caracterizar um possível conceito moderno de Bahia. O destaque para o cinema, como um dos membros do segmento cultural, dar-se pelo fato deste vincular-se com a máquina, símbolo da industrialização e referência de modernidade e desenvolvimento. Da reconstituição do ambiente histórico da época, e da leitura dos diversos discursos presentes nos três segmentos citados, emergem ao mesmo tempo, a tentativa de se estabelecer uma relação negociada entre passado e presente, e a necessidade de se definir um "real" conceito de Bahia para a época.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the historical context of Bahia, in a period when a developing economic project was being placed in course in terms of national politics. In Bahia, this project reflected in several sectors of the dociety, favoring the construction of a debate around bahian modernity. Because of a strong colonial presence, Bahia was reaching to also place itself as example of modernity and development. The relation between the historical inheritance of the past and the modern-like reality of the present, within the same geographic and social space, motivated the politician, economic and cultural sectors of the State to undertake, in each of its segments, a theoretical and practical discussion aiming to understand the bahian stage in order to characterize a possible modern concept of Bahia. Cinema stands out as one of the members of the cultural segment giving the fact of its association with the machine, major symbol of industrialization and reference to modernity and development. From the historical environment reconstitution of that time, and the reading of many up-to-date papers on the three mentioned segments, an attempt to establish a negotiated relation between then and now emerges at the same time as the necessity for defining an actual concept of Bahia for that period.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
BAHIA EM TEMPO DE POLÍTICA	16
NOTAS PARA UMA ETIOLOGIA DO ENIGMA	16
A IDEOLOGIZAÇÃO DO DESENVOLVIMENTISMO BAIANO	27
A SIMBOLOGIA URBANA	35
BAHIA EM TEMPO DE CULTURA	43
OS PORTA-VOZES DA MODERNIDADE	43
EM BUSCA DA MODERNIDADE PERDIDA	53
BAHIA EM TEMPO DE CINEMA	75
ENTRE A TRADIÇÃO E A MUDANÇA UMA ESTÉTICA PROVINCIANA	75
GLAUBER ROCHA E UMA ESTÉTICA SUBDESENVOLVIDA	92
DA INDÚSTRIA DE SONHOS AO SONHO DE UMA INDÚSTRIA	101
A BAHIA A 24 QUADROS	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
FILMOGRAFIA	135
FONTES DOCUMENTAIS	139
BIBLIOGRAFIA	140

INTRODUÇÃO

> Identificadas com o passado colonial e, por isso, criticadas, as cidades brasileiras passaram por analises severas que terminaram por conduzir às reformas, as quais, em muitas circunstâncias, consideraram todo o peso da sua história. Em nome dos ideais modernizadores, desprezou-se qualquer preocupação com a preservação do passado, negou-se o convívio entre o velho e o novo, empreendeu-se uma verdadeira reforma demolidora. Sempre que se mostrou necessário, os trechos mais antigos das cidades foram inteiramente destruídos e transformados, dando lugar às novas construções, então erguidas seguindo os preceitos idealizados pelas elites e em perfeita consonância aos modernos estilos arquitetônicos.[1]

Esse cenário caracterizado por Leite é uma síntese da ideologia que tomou conta da Bahia na primeira metade do século XX. O debate em torno da convivência, no mesmo espaço, entre a herança colonial e os novos elementos da modernidade irá estabelecer um conflito de interesses entre o passado e o presente. Tal comportamento se dará em nome de uma suposta "ideologia do progresso" representado pelo "moderno" e pelo "novo".

O poder, até certo ponto descentralizado, do regime oligárquico no período da República Velha brasileira (1889 – 1930) facilitará uma implementação de políticas públicas cuja dinâmica se dará como resultado de concentração de poder. O novo regime implantado após a instalação da República, acabou permitindo que as elites dirigentes regionais se articulassem sem a intermediação federal. Financiamentos estrangeiros foram adquiridos sem a interferência do poder central, facilitando aos Estados empreenderem reformas nas cidades. [2]

Na Bahia, o governo J. J. Seabra (1912 – 1914) vai refletir, na prática, esse "surto empreendedor". Citado por Fernando Peres, o governador, em Mensagem à Assembléia Geral Legislativa, exprime sua adesão à "ideologia do progresso" :

> Em qualquer situação, senhores representantes do Estado, há sempre o que corrigir na conquista do passado pelas novas exigências do progresso, em que se dilata para as diversas relações da vida, como uma justa aspiração de todos os povos, a idéia de aperfeiçoamento.[3]

---

[1] LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. E a Bahia Civiliza-se. .ideais de civilização e cenas de anti-civilidade em um contexto de modernização urbana Salvador 1912 – 1916. dissertação de mestrado, ufba, 1996. p. 13

[2] ibid., p. 8

[3] PERES, Fernando Rocha. Memória da Se. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado, 1999. p. 37

A idéia de aperfeiçoamento a que o governador se refere caracteriza o conflito entre o passado e o presente, em que as bases do progresso representado por este seriam construídas sobre as ruínas, se necessário fosse, daquele.

Uma "ideologia do progresso" já estava presente entre a elite baiana desde o Império. A partir de 1840, a cidade da Bahia sofreu uma série de transformações em seu espaço público, determinado desde já, por um projeto urbanístico de governo.[4] Ao estudar as mudanças nos hábitos e valores da sociedade baiana após o advento do cinema, Fonseca associa este processo de mudança urbana à perda progressiva do caráter meramente comercial, militar e administrativo do espaço urbano, que, a partir daí, passaria a ser também um local de convivência e deleite das camadas mais abastadas.[5]

Para o centro histórico , matriz da cidade, esse período reservará uma nova função. As classes médias altas, já no final do século XIX, iniciam uma emigração para outras áreas da cidade, como Vitória, Barra e Graça. As áreas do centro, principalmente Pelourinho/Maciel vão sendo ocupadas tanto pelo comércio e setor de serviços quanto pelas moradias populares.[6]

O ideal modernizador que impulsionaria o projeto urbanístico do governo ia além dos melhoramentos físicos.[7] Um ambiente ideológico deveria ser criado na cidade, fazendo cumprir um objetivo pedagógico[8] sobre seus habitantes. As ações civilizadas do cidadão deveriam estar em concordância com as transformações do espaço urbano. Ao analisar a condição feminina na República Velha, Alberto Heráclito afirma que " o ideal republicano de cidade que habitava a cabeça de Seabra e Calmon [9], estava em consonância com o surto modernizante e tinha como objetivo preparar o espaço público para o livre trafego das famílias".[10]

[4] FONSECA,Raimundo Nonato da Silva. "Fazendo fita": cinematografos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897 – 1930.Salvador: Edufba.Centro de Estudos Baianos, 2002 p. 29
[5] ibid., P. 30.
[6] SILVA,Barbara –Christine Nentwig e SILVA,Sylvio C. Bandeira de Mello e. Cidade e Região no Estado da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático da Ufba, 1991. p. 62
[7] LEITE op. cit. p. 15.
[8] ibid p. 15.
[9] Francisco Marques de Goes Calmon Governador da Bahia de 1924 a 1928.
[10] FILHO,Alberto Heráclito Ferreira. Salvador das mulheres condição feminina e cotidiano popular na belle époque imperfeita. dissertação de mestrado, Ufba, 1994. p. 66.

Um fato importante, acontecido no início da década de 1930, se transformará no espaço privilegiado em que serão debatidos os prós e os contras da chamada "ideologia do progresso". Trata-se da decisão do governo de demolir a Igreja da Sé[11]. Ao se posicionar contrário a essa demolição, o professor Luis Pinto de Carvalho faz um diagnostico um tanto quanto irônico da "ideologia do progresso":

> Coisas de parvenu, que encheu os dedos de anneis e usa colletes bovinos, embora não tome banho senão de longe em longe. Coisa de novo – rico, a impedir que as filhas toquem piano a quatro mãos, pois o dinheiro lhe sobra nas burras para que não careça daquella economia de instrumentos. Coisas de rastaquera, que procura imitar as perolas 0 que vê nos outros e para isso se aderença de bugigangas, dixes e quinquilarias outras.[12]

O projeto de demolição da Igreja da Sé vai se constituir em um símbolo da conflituosa relação entre o passado e o presente baiano. Ao analisar o debate, presente na imprensa da época, sobre essa referida demolição, Fernando Peres identificará duas correntes de pensamento, que se confrontarão diante de tal conflito de ação:

> (...) Aqueles que advogam uma reforma urbana cuja filosofia é tipicamente demolidora, sem respeitar os traços definidores e as caracteristicas primitivas, tradicionais e/ou peculiares da antiga cidade, (...) e na outra margem aqueles que defendem contra o "martelo demolizador do progresso", a integridade e a preservação de bens culturais arquitetônicos significativos, tendo em vista o seu conteúdo ou valor histórico e artistico.[13]

O contexto histórico do inicio do século XX é o contexto das grandes obras de engenharia. O Rio de Janeiro e São Paulo saíram na frente e a Bahia vivia o reflexo de tal pujança. Não era cabível, para as autoridades baianas, que a Bahia já não tivesse iniciado seu processo modernizador. "(...) O antigo burgo deveria ser convenientemente preparado para entrar, já com atraso, na mecânica do século". [14]

Com esse pensamento, as autoridades lançaram-se à ação de seu projeto modernizador. Em contrapartida, surgiram os adversários do projeto, que,

---

[11] A Igreja foi demolida em 1933.
[12] ***Revista do Instituto Geografico eHistorico da Bahia, 1933 n 59: "pelas tradições bahianas"*** . varios artigos do prof. dr. Luis Pinto de Carvalho/ publicados no "O Imparcial". p. 418.
[13] PERES op. cit. p. 97.
[14] PERES op. cit. p. 35.

componentes de uma elite intelectual, tentavam freá-lo ou construí-lo em outras bases que não ferissem a tradição da cidade.

Em texto publicado na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – espaço transformado em trincheira pela oposição intelectual – o engenheiro civil Eurico da Costa Coutinho, após se mostrar contrário à demolição da Sé, transcreve, em resumo, uma série de opiniões, publicadas em outro numero da revista, que corroboravam com as suas. A importância de também transcrevermos algumas dessas opiniões é o de nos proporcionar a possibilidade de percebermos o quanto um discurso do passado consegue caminhar incólume no tempo e embasar ações do presente:

> Otávio Mangabeira: " A engenharia pode resolver o problema do trafego sem a demolição da Sé".
> Theodoro Sampaio: " Sou contrário à demolição da Sé, porque entendo que o problema do trafego ficaria resolvido com o alargamento da rua do collégio e demolição do quarteirão defronte do Arcebispado".
> Jaime Cunha da Gama e Abreu: " Acho que a demolição da Sé é mais uma questão de capricho que louvável propósito de bem servir à remodelação da cidade".
> José Mariano Filho: " Somos dos que pensam que os velhos monumentos de arte de uma nação fazem parte da história pátria. São padrões de cultura (pointsd e repaire) indispensáveis ao conhecimento da evolução do espírito e da arte nacional. (...) A Bahia de hoje, com os seus arranha-céus modernos, não se deshonrará conservando o velho monumento, cujas linhas falam expresivamente da grande e nobre arte que nossos avós implantaram na terra, para que nós a defendêssemos".
> Vital Soares: "Remodelemos, sim, a gloriosa cidade de Salvador. Mas, previnamo-nos contra os iconoclastas do urbanismo inconsciente".
> Hermes Lima: "(...) Para ser uma cidade civilizada não será necessário à Bahia demolir o antigo, o pittoresco, o monumental. Será preciso, isto sim, água, luz, esgoto e calçamento em toda parte". [15]

Com essas justificativas, a elite intelectual baiana da primeira metade do século XX, indiretamente, municiou seu correlato da outra metade do século. A partir da década de cinqüenta, voltam as autoridades baianas a buscar a autonomia política, e a "ideologia do progresso" de outrora é substituída pela "ideologia desenvolvimentista". As motivações, de modo geral, são as mesmas nas duas épocas: a necessidade imperiosa de inserir a Bahia no caminho do progresso e da modernidade.

---

[15] COUTINHO,Eurico da Costa. Protestos contra a demolição da sé. in revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. 1933. n 59. p. 454 - 456

O tema da relação entre a tradição e a mudança, presente no inicio do século XX, volta à tona, no inicio de sua segunda metade. Todavia, diferente de antes, o conflito entre os adversários do passado, autoridades versus elite intelectual, transforma-se numa conjunção de idéias – passado e presente devem necessariamente estabelecer, no mesmo espaço, uma convivência negociada.

Partindo dessa hipótese, nosso trabalho ocupa-se de analisar os discursos e práticas de dois setores da sociedade baiana, o político e o cultural, cuja vinculação se dará em torno de uma conceitualização moderna e contemporânea de Bahia.

Ao chamarmos de "desenvolvimentismo baiano" o contexto histórico em que nossa pesquisa está inserida, partimos do enquadramento do objeto de estudo em um período da historia do Brasil iniciado com o governo JK (1956) e concluído com a instauração da ditadura militar em 1964. Esse período ficou identificado com a marca administrativa de uma "ideologia desenvolvimentista".

Ao definirmos como "Modernidade Negociada" o título da dissertação, buscamos ilustrar, como tema gerador dos nossos capítulos, o tipo de relação desencadeada nesse período (1956 – 1964) entre a herança histórica do passado e a realidade modernizadora do presente. Dividimos o texto em três capítulos cuja organização e seqüência se justificam pelo objetivo que tivemos de demonstrar a leitura e interpretação de um discurso e de uma prática que incorpora em seu processo de construção fatos relacionados com a caracterização de uma ideologia político-econômica baseada no autonomismo e no vanguardismo e em um debate e uma prática cultural que se ocupam de interpretar e conceituar o estágio cultural da Bahia da época.

No primeiro capítulo, intitulado BAHIA EM TEMPO DE POLITICA, de inicio discutimos os caminhos tomados pela elite política na tentativa de inserir a Bahia no projeto desenvolvimentista nacional. Para isso, abordamos duas estratégias desta elite: a necessidade de se remover os obstáculos econômicos através da tentativa de se decifrar o que ficou conhecido como "enigma baiano"; e a opção, *dentro da conjuntura da época, de uma atuação política resguardada por uma* dose de autonomismo. Entendemos serem esses fatores a base ideológica do

discurso e da prática política que se seguirá por todo o período estudado neste trabalho. O ponto máximo desse modelo será o governo Juracy Magalhães (1959 - 1963), que implementa uma ação populista de governo e ao se aproximar do debate intelectual da época – a relação entre o arcaico estabelecido e o moderno a ser construído – opta pela convivência negociada entre ambos.

No segundo capítulo, cujo título é BAHIA EM TEMPO DE CULTURA, buscamos analisar discursos e práticas culturais que, por estarem inseridos no cenário político-econômico, tratado no capitulo anterior, representarão o pensamento vinculado ao setor cultural na relação entre o arcaico e o moderno. Cabe ao setor cultural embasar, intelectualmente, a convivência negociada encampada pelo segmento político. Dentre os diversos intelectuais que estarão pensando e interpretando a Bahia na época, terá destaque a arquiteta italiana Lina Bo Bardi. Em Lina, encontramos uma abordagem destoante da regra geral sobre o conceito de modernidade e a iniciativa de trazer a arte popular para o centro do debate cultural. O objetivo desse capítulo é promover o diálogo entre o político e o cultural em um contexto onde se estará buscando a caracterização de um conceito de Bahia.

No terceiro capítulo, BAHIA EM TEMPO DE CINEMA, optamos por abordar com maior intensidade, a teoria e a prática de um setor cultural da sociedade cuja vinculação com a modernidade dar-se-á desde sua criação, na Europa, no final do século XIX, no bojo da Revolução Industrial burguesa. Filho histórico da técnica, um contexto desenvolvimentista e industrialista seria o ideal para o investimento em cinema. No período estudado por nós, o cinema baiano alcançou um estágio que atingiu repercussão nacional e colocou-se, por conta disso, como um importante pólo aglutinador e propagador de idéias que serviram como elemento de caracterização e expressão de uma identidade baiana.

Ao tomar o caminho do regionalismo como expressão temática de seu discurso, o cinema não só ampliou as possibilidades de abordagens sobre o conceito de Bahia da época, como, também, inseriu, principalmente através do pensamento de Glauber Rocha, uma nova interpretação estética da realidade social da Bahia e do Brasil no contexto desenvolvimentista. Nesse período, uma

série de filmes foram realizados na Bahia por diretores baianos e não baianos. Escolhemos para análise dez dessas obras, que, a nosso ver, apesar de encontrar-se entre elas apenas uma indireta linearidade, não configurando um movimento coeso, representam documentação preciosa, de onde emergem diversas visões de Bahia.

BAHIA EM TEMPO DE POLÍTICA

NOTAS PARA UMA ETIOLOGIA DO ENIGMA

Ao atingir seu quarto século de fundação, a cidade do Salvador (e toda a Bahia) encontrava-se em uma espécie de letargia[1], e podia-se perceber, pelos resultados, em números, de uma rápida análise histórica, a situação de estagnação e decadência de sua economia.[2] A virada da primeira para a segunda metade do século XX vai representar o marco inicial da construção e implementação de um projeto que visava inserir a Bahia e sua capital dentro do capitalismo brasileiro.

O discurso de metas pela reconstrução e reestruturação da Bahia será iniciado pelo governador Otávio Mangabeira (1947 – 1951) e reprocessado, de acordo com cada conjuntura, nos governos Regis Pacheco (1951 – 1955), Antônio Balbino (1955 – 1959), Juracy Magalhães (1959 – 1963) e Lomanto Junior(1963 - 1967). Já em 1947, no inicio de seu governo Otávio Mangabeira clamava:

> Reclamo (o concurso de todos os baianos) para o reerguimento da Bahia. E acrescentaria, não só por ela, mas também para que ela reconstruída, restaurada, na posse integral das suas energias materiais e morais, possa melhor cumprir o seu destino, a função que lhe cabe no Brasil e na democracia brasileira.[3]

Essa função a que estaria fadada a Bahia por força de seu destino, presente no discurso de Mangabeira, sugere a necessidade de afirmação de um certo "vanguardismo baiano" dentro da federação brasileira. Posição semelhante vai encontrar correlatos em todos os seus sucessores. Antônio Sergio Guimarães,

---

[1] SILVA, op. cit. p. 67

[2] Revista Bahia Análises e Dados. Salvador, v 1, n 1, junho de 2000. p. 88

[3] GUIMARÃES, Antônio Sérgio. A Formação e a Crise da Hegemonia Burguesa na Bahia, 1930 - 1964. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) –Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Ufba. 1982. p. 99

ao estudar a formação e a crise da hegemonia burguesa na Bahia, afirma que Mangabeira encarnou o espírito de reconstrução.[4]

Esse mesmo autor faz uma importante ressalva, mostra que, apesar de representar a facção liberal mercantil baiana, cujo discurso tinha um tom racional e técnico, Mangabeira, ao caracterizar de "enigma baiano" a realidade social do Estado em que foi escolhido para governar, faz uso de uma retórica emotiva e popular distanciando-se da fria análise econômica do grupo que o apoiava. Sobre o tal enigma disse o governador:

> Intrigava-me, desde muito, o que chamei o enigma baiano: porque razão a Bahia, cujas qualidades e riquezas eram, em geral, tão celebradas, se mantinha, todavia, em condições de progresso indiscutivelmente inferior ao que resultaria, em boa lógica, de semelhante conceito, assim tivesse ele a procedência que se lhe atribuía. [5]

Se existem dúvidas em relação à verdadeira autoria do termo " enigma baiano", é certo que coube ao governador Mangabeira sua utilização mais estratégica. A tentativa de decifração desse enigma vai atravessar gerações e alcançar Lomanto Junior, que, ao ser eleito governador em 1962, escreve uma proclamação à Bahia, afirmando que cabe à sua geração de homens públicos decifrar e resolver afinal o famoso "enigma baiano", que há atormentado outras gerações," enigma de uma terra que tem tudo e dado tudo, desde que aqui nasceu o Brasil -- mas conhece, não só o sofrimento do subdesenvolvimento e da pobreza, mas até os extremos da miséria e da fome". [6]

O enigma vai representar uma espécie de tabula rasa dos problemas baianos. Mangabeira, cujo governo se encontrou entre as duas metades do século XX, simbolicamente, será a conciliação entre a Bahia arcaica e a moderna. Sua ação política vai pautar-se na transformação da forte reivindicação autonomista, federativa e liberal dos anos 1930, que contrapunha ao desenvolvimento industrial a legitimidade econômica e moral da vocação agrícola da Bahia. Essa ação se dará através de um discurso que, no mesmo estilo e retórica, baseando-se nos

[4] ibid,, p. 98.
[5] ibid,, p. 100.
[6] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Salvador, 28 out. 1962, p.3

conquistados direitos de uma constituição federalista, defendia as garantias para que também a burguesia baiana conseguisse atingir o estágio industrial. [7]

Os anos cinqüenta começaram com o governo Regis Pacheco (1951 – 1955), que herda de Mangabeira um governo cujo poder central está fragilizado diante da correlação de forças entre os interesses burgueses e oligárquicos regionais.[8] O governo Mangabeira coincide com o final do governo do Presidente Eurico Gaspar Dutra (1946 – 1951). Juntamente com o governo Eurico Dutra, vai-se, também, a influência da burguesia mercantil baiana na definição das políticas regionais de governo.[9]

Sobre o governo Dutra e a Bahia, Clemente Mariani, ao analisar o problema econômico baiano, mostra-se desiludido com a desproporção entre a magnitude dos problemas do Estado e a estreita limitação dos seus recursos. Mariani, como representante de um importante setor da burguesia baiana, reconhece no governo Eurico Dutra, um breve período de favorecimento da recuperação econômica da Bahia. [10]

Ainda sobre a Bahia, sob o governo do Presidente Dutra, dizia o relatório do Banco da Bahia sobre o exercício de 1950:

> Levando-se em conta o estado de decadência econômica a que havia atingido, sobretudo em conseqüência da situação a que se viu submetida durante a guerra, quando teve de entregar a preços vis, nos mercados estrangeiros, os gêneros da sua produção, para abastecer-se nos mercados nacionais a preços exagerados, talvez haja sido a Bahia uma das regiões do País mais beneficiadas pela política de ordem, de amparo e de estímulo às legítimas atividades e de restauração do equilíbrio federativo, posto em prática pelo Governo findo. [11]

Essa sintonia entre o discurso de Clemente Mariani e o governo Dutra é fruto de uma aliança de governabilidade empreendida por Dutra com setores da burguesia brasileira, que, no caso da Bahia, será representada pela burguesia

---

[7] GUIMARÃES, op. cit., p.102.
[8] ibid , p.103
[9] ibid , p.102
[10] Revista PLANEJAMENTO, v 5 n 4 out/dez. 1977. p. 92
[11] ibid , p. 67

mercantil, onde Mariani, como um dos líderes deste setor no Estado, servirá ao governo como Ministro da Educação.[12]

Para setores vinculados à burguesia baiana, o segundo governo de Getúlio Vargas (1951 – 1954) vai representar para a economia do Estado um quadriênio quase perdido. Os relatórios anuais do Banco da Bahia vão expressar a indignação desses setores para com a política econômica implementada por Getúlio Vargas. Excluídos do governo federal, resta ao grupo aprofundar-se no acompanhamento da economia baiana no contexto nacional e continuar elaborando críticas ao poder central. O relatório para o exercício de 1951 do Banco da Bahia é lapidar:

> (...) sofrendo o impacto de uma seca de proporções excepcionais, no mesmo instante em que a política de compressão de despesas e de aumento de arrecadação do Governo Federal invertia a posição de que se tornara beneficiária nos últimos anos, a economia baiana experimentou, no ano findo, um abalo que somente não foi maior pela oportuna valorização dos seus produtos de exportação. [13]

Clemente Mariani, ao analisar o relatório de 1952 do Banco da Bahia e após vincular a política econômica do Governo Federal à queda vertiginosa das exportações baianas, conclui:

> Fixe-se essa insensibilidade do Governo Federal para com as dificuldades cruciantes atravessadas pela Bahia num momento de crise. Ela apenas torna mais aguda a sua atitude habitual para com os problemas de interesse do Estado, acentuada de novo, agora há pouco, no atendimento tardio e incompleto das justas reivindicações da lavoura cacaueira.[14]

Um outro fator que não pode ser deixado de lado ao se analisar a década de cinqüenta na Bahia, é a forte tendência emigrante do Estado. A Bahia chegou a ocupar, no transcorrer da década de cinqüenta, o primeiro lugar do Brasil entre os Estados emigrantes.[15] Boa parte de nossa população jovem foi ajudar a construir as indústrias do Centro-Sul do país. Jairo Simões vai atribuir essa saída em massa da juventude baiana a "fatores repulsivos", que ele vincula às

---

[12] GUIMARÃES, op., cit. P. 89.
[13] Revista PLANEJAMENTO, op., cit. p. 68.
[14] ibid., p. 69.
[15] Revista UNIVERSITAS, n 22, 1978, p. 102

dificuldades que caracterizavam a economia estadual e que se acentuavam diante da extrema dependência em que esta se encontrava, tanto dos elementos naturais quanto das oscilações dos mercados internacionais de matérias-primas. [16]

Ao se findar a primeira metade da década de cinqüenta, as classes dominantes baianas necessitavam não só de um projeto político-econômico que visasse restaurar a economia do Estado e inseri-la em um processo de desenvolvimento, como também buscava uma liderança política que tivesse a capacidade de aglutinar forças dispersas a fim de implementar este projeto.[17]

Se, com Otávio Mangabeira, deu-se a primeira caminhada em busca do entendimento da realidade baiana, embora, numa visão pouco racional, com a eleição de Antônio Balbino (1955 – 1959) e a conseqüente criação da CPE (Comissão de Planejamento Econômico), os baianos debruçam-se, de forma efetiva, sobre os problemas que emperram seu desenvolvimento.

Ao coincidir com o governo Juscelino Kubitschek (1956 – 1961), o governo de Balbino vai estar inserido no projeto desenvolvimentista a ser colocado em prática pelo governo Federal. Balbino não vai, entretanto, desempenhar o papel de representante da tão esperada coalizão de forças políticas que colocariam o Estado nos trilhos do desenvolvimento. [18]

Tampouco, o governo Juscelino Kubitschek facilitará a presença da burguesia mercantil financeira baiana em seu esquema de poder, principalmente quando toma esse governo um caminho de viabilização da inversão de capitais estrangeiros no país, prescindindo para isso de uma aliança com a burguesia mercantil baiana. [19]

É digno de nota, entretanto, a criação por Balbino da CPE, que, sob a batuta do economista Rômulo Almeida, implantará na Bahia o embrião de um projeto modernizador e voltado para seus próprios interesses. Estão dadas as

---

[16] Ibid , p. 102.
[17] GUIMARÃES, op., cit. p. 107.
[18] Ibid., p. 109.
[19] Ibid ., p. 111.

condições para a passagem da nítida fronteira entre uma etapa "imobilista" e a busca de novas alternativas.[20]

Em síntese, os objetivos de Rômulo Almeida para a economia baiana encontravam-se em "alcançar a elevação da renda real per capita e sua manutenção e forma mais estável, compatível com a natureza dos recursos e os interesses da economia nacional."[21] O "enigma baiano", dos tempos do governador Mangabeira, volta à ordem do dia em uma roupagem que se distancia da emoção do passado e insere-se no contexto racional e técnico da época. Rômulo Almeida, por outro lado, deixa configurado em sua síntese, a preocupação com os princípios da ordem, do progresso e do respeito aos interesses nacionais.

Com o advento da CPE, entrava-se em uma viagem sem volta em busca da etiologia do "enigma baiano". Em nível nacional, o governo falava em "pontos de estrangulamentos" para designar os obstáculos e "pontos de germinação" ao identificar os setores de impulso da economia.[22] Na Bahia, assim foram avaliados os "pontos de estrangulamentos": "Entre os principais fatores de retardamento da economia baiana podem ser apontados, pela maior interferência na conjuntura, a exportação para fora do país, os termos do intercâmbio e desgaste e , possivelmente , a baixa produtividade marginal do capital da Bahia".[23]

O comércio pode ser utilizado para exprimir a dependência e a vulnerabilidade da economia do Estado, onde, em 1958, o cacau e seus derivados representavam em torno de 70 % do comercio exterior baiano.[24] Em contrapartida, os produtos industrializados formavam 87% das importações estaduais, caracterizando-se de forma indubitável, a pobreza do setor manufatureiro baiano.[25] Uma análise rápida desses fatos traz para a cena a burguesia mercantil do Estado.

---

[20] Cadernos do CEAS n112 p. 45
[21] CPE. " Programa de Recuperação Econômica da Bahia". Salvador, 1958. p. 11
[22] Baptista, Celeste M. P. P. A Interpretação Planejada do Estado uma Interpretação do Caso Baiano. Dissetação de Mestrado em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da Ufba. Salvador. 1978. p.20.
[23] Ibid , p. 15.
[24] Revista UNIVERSITAS.op., cit. p. 102
[25] Ibid , p. 102.

Sobre a presença desta classe dentro do projeto de Rômulo Almeida, interroga e conclui Guimarães:

> A que classe ou facção de classe baiana serviria esse projeto, se da burguesia mercantil não respeitava a vontade de comando e das classes populares sacrificava a identidade política, reprimindo suas reivindicações concretas, em nome de um socialismo promocional? Não era, nesse sentido, projeto de uma classe, pelo menos de uma classe real que existisse naquela conjuntura e que pudesse assumi-lo , tanto na luta política quanto na prática econômica. Era antes um projeto por cima das classes, projeto de um estado que fosse o sujeito político e o sujeito econômico por excelência. Seria, no máximo, o projeto de constituição de uma burguesia industrial e de uma burguesia agrária, classes ainda inexistentes, naquela conjuntura, ao nível político[26]

Guimarães, ao partir do pressuposto de que só uma pequena burguesia pode dar-se o luxo de pairar sobre os antagonismos sociais, acaba identificando o projeto de Rômulo Almeida como um projeto pequeno-burguês.

Vem a corroborar com isto a interpretação do desenvolvimentismo como algo fortemente inovador quando se refere ao campo econômico, agindo como impulsionador dos setores emergentes, concentrando os investimentos em áreas novas, predominantemente industriais, sem se importar necessariamente com a possibilidade de contrariar a hegemonia de algum setor.[27] Pode, inclusive, atuar no sentido de propiciar o surgimento de uma nova hegemonia.

Outro exemplo em que a ideologia do desenvolvimentismo paira sobre as classes encontra-se na visão coletivista que não leva, necessariamente, em conta as diferentes aspirações e interesses de classes. A fala do presidente Juscelino Kubitschek confirma o argumento:

> Não lograria a Nação duradouros resultados em sua luta pelo progresso e em seu empenho pela paz social, se todas as classes não estivessem compenetradas de que o desenvolvimento aproveita a toda a coletividade, e não apenas a uma parte dela [28]

Sobre o chamado "socialismo promocional", citado por Guimarães, ele parte de uma análise do discurso de Rômulo Almeida para quem:

---

[26] GUIMARÃES, op., cit. p. 118.
[27] CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do Desenvolvimentismo – Brasil: JK – JQ. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 228.
[28] Ibid , p. 253.

> O progresso social resulta, essencialmente, do aumento dos investimentos para criar empregos produtivos, produzir mais e elevar os salários reais, ou seja, o poder de compra das populações. O socialismo, no estágio do nosso desenvolvimento, é promocional, pois o distributivismo assistencial tem eficiência reduzida, face ao pouco que distribuir e que, assim, se torna privilégios de alguns.[29]

Mais uma vez, os discursos entre as lideranças políticas da Bahia divergem. Se em Rômulo Almeida, os benefícios sociais viriam como uma natural conseqüência, para Clemente Mariani, este fato deveria receber o seguinte tratamento:

> Para ser natural e progressista, a melhoria dessas condições sociais deverá correr paralela com o desenvolvimento econômico. À proporção que este se for verificando, será então possível ao Poder Público ir diminuído a sua ação assistencial direta. O que não se concebe é o Governo Federal descurar desse dever enquanto não somente não ajuda, porém dificulta, ou mesmo impede, aquele desenvolvimento, do qual decorreriam, para o Estado e os particulares, recursos capazes de lhes permitirem o cumprimento do seu dever social.[30]

O ambiente na Bahia, no final da década de cinqüenta, passa a ser o de construção de um possível pacto social em torno do projeto desenvolvimentista. Em termos de prática, temos o equacionamento dos fatores geradores tanto do atraso econômico quanto da saída deste. Já em relação ao discurso, vai alternar entre a situação de descaso por parte do Governo Federal e a natural e necessária liderança baiana na região Nordeste.

Tanto o "descaso" por parte do governo federal, quanto a liderança regional favorecem ao ressurgimento de uma aspiração do passado, o "autonomismo baiano". Em estudo sobre a política baiana entre 1930 e 1945, Paulo Santos Silva afirmou que " o autonomismo transformou-se em uma bandeira de luta capaz de reunir diferentes facções locais, colocando lado a lado antigos adversários, velhas e jovens lideranças". [31]

A criação da LASP (Liga de Ação Social e Política) em 1932, por parte dos autonomistas baianos, foi decorrência direta da exclusão do poder sofrida pelas forças políticas baianas após a "Revolução de 1930". A LASP, conhecida também

---

[29] CPE. " Programa de Recuperação Econômica da Bahia". Op., cit. p. 44
[30] Revista PLANEJAMENTO. Op., cit. p. 73.
[31] SILVA, Paulo Santos. Âncoras de Tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia (1930 -- 1949). Salvador: Edufba, 2000. p. 35.

como Liga dos amigos de São Paulo, devido ao apoio dado aos constitucionalistas paulistas, teve como base de sua criação o regionalismo.[32] O "autonomismo" que parecia se configurar nos discursos dos anos cinqüenta, apesar de não ter a mesma motivação imediata dos anos trinta, assemelha-se tanto pela questão regionalista quanto pela exclusão político-social.

A industrialização, símbolo da inclusão econômica baiana, vai receber um apoio decisivo de um setor classista da sociedade baiana inserida no contexto do pacto social, como bem frisou Guimarães:

> A burguesia mercantil e financeira, ao lado dos seus planos de reduzir a dependência baiana dos bens industriais produzidos em outras regiões, adquire, cada vez mais, a consciência da prioridade de uma industrialização, tecnologicamente mais avançada, baseada nas riquezas minerais do Estado, que possibilite o desenvolvimento de uma industria de bens intermediários e de capital – principalmente a siderurgia do ferro, do cobre e do alumínio e a petroquímica – através da qual passa a inserir-se mais adequadamente na economia brasileira e contar com os elementos necessários para a expansão dos seus interesses industriais. [33]

Em 1958, o Governo Federal lançou a Operação Nordeste (OPENO) que vai representar a primeira caminhada do projeto desenvolvimentista nacional em direção à inserção nordestina. Este fato, entretanto, não decorre apenas de uma atitude unilateral por parte do governo federal. Em 1958, na Bahia e em Pernambuco, os dois mais importantes Estados do Nordeste, a oposição ganha as eleições provocando uma certa desestabilização no quadro político nacional. Segundo Celso Furtado, " os novos governadores eram de corte populista: denunciavam a malversação de fundos públicos, as estruturas sociais anacrônicas, a espoliação da região pelos interesses econômicos do Centro – Sul do país".[34] Sobre o papel que a Bahia vai tentar desempenhar nesse projeto, Rômulo Almeida não deixa alternativas: "sempre lutamos na conferência com o Presidente para que, a Bahia tenha prioridade com relação ao empreendimento".[35]

Com a OPENO, cria-se uma nova concepção de Nordeste, que por ser mais ampla do que a convencional, passa a incorporar outros Estados entre os

[32] Ibid. p. 36.
[33] GUIMARÃES, op., cit. p. 165.
[34] FURTADO, Celso. A fantasia desfeita. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p 35.
[35] *ESTADO DA BAHIA*. Salvador, 21 fev. 1959. p. 2

quais, a Bahia. Segundo Celso Furtado, "do ponto de vista político, era importante incorporar a Bahia à região, tanto mais que, no plano cultural, pode-se falar de uma matriz comum".[36] Um melhor desdobramento do que pode representar a Operação Nordeste vai-se dar com a organização, em Salvador, daquilo que seria visto, por uma parte da imprensa baiana, como um complemento à Conferência dos Governadores do Nordeste, fórum em que foi discutido o lançamento da Operação Nordeste.

Idealizada pelo embaixador Assis Chateaubriand, proprietário da rede de comunicação " Diários e Emissoras Associados" , com dois jornais e uma radio em Salvador, o "Seminário do Nordeste", como ficou conhecido o fórum de debates, serviria de palanque para os diversos interesses por trás dos discursos baianos.

O jornal *Estado da Bahia*, órgão dos Diários Associados, vai estampar a seguinte manchete: " Bahia no comando executivo da luta: Seminário Nordeste".[37] Logo em seguida, em texto que acompanha a manchete, o jornal encampa e antecipa a tônica do que serão os discursos baianos no seminário:

> 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, como bem demonstrou o governador Antônio Balbino, serem empregados na gigantesca e definitiva tarefa de recuperação do Nordeste.[38]

Mais uma vez, estava decantada, em versos ou prosa, a superioridade. baiana.

A tribuna baiana, representada pelo Seminário do Nordeste, vai ser utilizada de forma objetiva para fazer valer alguns pontos presentes na estratégia de discurso da elite estadual. Dentre esses pontos, destacamos três. O primeiro, já representado pelo texto do jornal, é o da necessidade imperiosa da Bahia no vanguardismo desenvolvimentista da região Nordeste.

O segundo é o eterno e "injusto descaso" da União para com a Bahia, terra de tamanha potencialidade. Esse aspecto fundamenta-se no Seminário, no discurso de Pedro Ribeiro Mariani, Presidente da Federação das Indústrias:

---

[36] FURTADO. Op., cit. p 48
[37] *ESTADO DA BAHIA*. Salvador, 06 março. 1959. p. 3
[38] *ESTADO DA BAHIA*. Salvador, 06 março. 1959. p. 3

> (...) De riqueza notável nos três reinos da natureza, apresentando grande variedade de produtos de exportação, com vasto litoral, inúmeros portos e variedade de solos e altitudes, a Bahia está condenada a não prosperar, a não formar capitais, devido à obrigação de entregar dois terços de sua renda bruta, inclusive custo de produção, salários e materiais. (...) O descaso pelas suas aspirações e problemas fundamentais é lastimável.[39]

O terceiro ponto diz respeito à aliança entre as elites, evidenciado no depoimento do banqueiro Orlando Gomes, que, ao comentar sobre o Seminário, demonstra sua expectativa em relação a este como um possível instrumento para um pacto social entre as elites dirigentes baianas:

> Embora não considere a Bahia Nordeste, compreendo que é uma iniciativa de grande alcance, uma vez que reunirá personalidades culturais, econômicas e financeiras, para estudo e debates de esclarecimento dos problemas do subdesenvolvimento da Bahia. Isto permitirá, não resta dúvida, para futuro, uma ação conjugada dessas forças na linha de unidade do pensamento que é indispensável ao completo êxito dos trabalhos.[40]

O pacto social necessitava, entretanto, de um elemento aglutinador, que mantivesse, ao mesmo tempo, a hegemonia burguesa e a "pacificação" entre as classes. Uma prática política que se aproximasse do populismo [41] seria ideal no processo de implementação de um projeto desenvolvimentista. Nesse momento, cabia a tentativa de ideologizar o econômico.

---

[39] *ESTADO DA BAHIA*, Salvador, 23 fev. 1959, p. 2
[40] *ESTADO DA BAHIA*, Salvador, 18 fev. 1959, p. 3
[41] Política fundada no aliciamento das classes sociais de menos poder aquisitivo. No Brasil teve seu auge durante o governo de Getúlio Vargas.

A IDEOLOGIZAÇÃO DO DESENVOLVIMENTISMO BAIANO

Em 1948, a Organização das Nações Unidas (ONU) criou a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) [42], órgão que nascia com o objetivo de interpretar o subdesenvolvimento econômico da América Latina e, conseqüentemente, apontar estratégias para o desenvolvimento do continente. Em 1955, O Ministério da Educação e Cultura do governo brasileiro criou o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), centro de estudos, que tinha como objetivo formular projetos para o desenvolvimento brasileiro. Ao se inspirar em muitas das idéias formuladas e defendidas pela CEPAL, o ISEB acabou se transformando no mais importante órgão de formulação político-ideológico que embasaria o projeto desenvolvimentista colocado em curso no Brasil a partir do governo Juscelino Kubitschek.

A questão central do pensamento isebiano[43] será a preocupação com a modernização do Estado brasileiro, e a interpretação de sua situação econômica equilibrada entre a realidade agroexportadora e a necessária industrialização. Mota caracterizou este período da história do Brasil em que o ISEB está inserido como uma fase de "consolidação de um sistema ideológico (com suas múltiplas vertentes, por vezes, diretamente, interligadas: neocapitalista, liberal, nacionalista, sindicalista, desenvolvimentista, marxista)".[44]A segunda metade dos anos cinqüenta se confirmou, para o Brasil, como um momento de tendências ideológicas nacionalistas vinculadas ao desenvolvimento econômico, visando a uma possível revolução burguesa.[45]

Um pacto social, que passaria pela inserção das massas, parecia ser a melhor estratégia da ideologia desenvolvimentista. Álvaro Vieira Pinto, um dos

---

[42] No Brasil, as obras do economista Celso furtado são as principais referências sobre o pensamento da Cepal.
[43] Sobre o ISEB ver: TOLEDO, Caio de Navarro. ISEB: Fabrica de Ideologias. São Paulo: Ática, 1977.
[44] MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura Brasileira. (1933 – 1974) .São Paulo: Ática, 1977. p. 156.
[45] Id.

ideólogos[46] do ISEB, assim expôs essa inserção dentro da ideologia desenvolvimentista isebiana:

> (...) Antes de mais nada, é indispensável alterar o ponto de vista em que se perdia a velha sociologia, que, considerando a consciência social sediada exclusivamente nas chamadas elites, as separava radicalmente das massas, as quais apareciam assim como o puro inconsciente coletivo.(...) A rigor, não se tem o direito de chamar as massas de incultas, mas antes lhes conviria o epíteto de pré-cultas, no sentido de que são uma consciência potencial em expectativa. Quando o processo do desenvolvimento nacional, em todos os setores, dá a indivíduos existentes no seio da massa a oportunidade de superação, ocorre a súbita tomada de consciência da sua situação e, através dela, da realidade brasileira em geral.[47]

Na Bahia, o pensamento isebiano recebeu, a principio, um tratamento distante. Machado Neto, em sua coluna no *Jornal da Bahia*, foi um dos primeiros a chamar a atenção dos baianos para a importância da produção literária do ISEB como obra de interpretação do desenvolvimentismo brasileiro:

> Entre nós, na Bahia, seja pelo desconhecimento da obra até aqui realizada pelo ISEB, seja intencionalmente, o certo é que esse silêncio ainda não foi quebrado. E não se pode dizer que os cientistas sociais baianos têm alguma justificativa para silenciarem acerca de – pelo menos – um fenômeno tão insólito como este de um pouco mais de um só ano de atividade editorial, uma instituição ter publicado cerca de quinze diferentes ensaios do Brasil. (...) Para conciliá-los a esse cordial debate ideológico e para alertar a opinião pública local sobre a obra do ISEB foi escrito este artigo.[48]

Não sabemos, ao certo, até que ponto a ideologia isebiana atingiu a Bahia de forma direta, todavia, naquilo que esta ideologia se vinculou ao programa de governo, colocado em curso no Brasil, a partir de 1956, é possível percebermos o quanto a Bahia digeriu dessa idéia.

A síntese político-econômica do projeto desenvolvimentista baiano será a eleição de Juracy Magalhães (1959 – 1963) ao governo do Estado. Seus discursos, falando agora como governador, vão demonstrar a representatividade de seu futuro governo com os pontos levantados por nós no capítulo anterior. Neste trecho de uma entrevista concedida ao Diário de Notícias, em pleno vôo Rio Salvador, sobressai o pacto social e o desprestígio político:

---

[46] Outros que cerraram as fileiras do Iseb foram: Anísio Teixeira, Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier e Cândido Mendes.
[47] PINTO, Alvaro Vieira. Ideologia e Desenvolvimento Regional. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Superior de estudos Brasileiros,1959. p. 18 – 19.
[48] JORNAL DA BAHIA . 01 de outubro de 1958. p. 2.

> **Venho pregando a unidade do pensamento baiano em proveito da imperiosa necessidade de recuperar o prestígio da Bahia no cenário político do país. Devemos impor uma auto-crítica, que conclua pelo reconhecimento, de público, que as nossas azedas divergências políticas têm contribuído para o enfraquecimento da Bahia. Precisamos restringir o campo das nossas divergências às lutas estritamente partidárias, dando-nos as mãos, corajosa e claramente, sempre que a defesa dos interesses da Bahia reclamar uma tomada de posição.** [49]

Nessa entrevista, em forma de bate-papo, Juracy estava rodeado de correligionários. A circunstância era a de um recém-eleito governador de Estado, que precisava, naquele momento, utilizar-se da retórica, a fim de favorecer-lhe a governabilidade. Perguntado pelo repórter sobre seus planos para a industria, a resposta se deu no mais exato enquadramento à política desenvolvimentista do Governo Federal: "(...) Procurarei atrair indústrias novas para a Bahia, estimulando a sua instalação de modo ordenado com base em planejamento racional".[50] O apoio de um grande órgão de imprensa também interessava a Juracy, e o repórter finaliza a reportagem com uma frase de explícita adesão: " Um novo capítulo se inicia na História da Bahia".[51]

Em outra oportunidade, agora no discurso de posse, segue o injustiçado desprestígio nacional e o inevitável vanguardismo:"Sei o que devo fazer, como sei que a posição secundária que ocupamos na comunidade brasileira é injustificada e não pode perdurar. A Bahia tem todas as condições para transformar-se em Estado-líder da Federação. (...) Se me pedissem para qualificar a minha ação política, eu diria que sou um homem do desenvolvimento. (...) Chegou a hora exata de desenvolver a Bahia." [52]

O discurso de posse ainda trará um exemplo do pacto social juracisista. Já na fase final do discurso, no momento dos agradecimentos, Juracy deixa claro sua posição de mediador dos interesses de classes em um futuro processo de reconstrução estadual ao sentenciar: " Ao trabalhador assegurarei o bem-estar social. Ao investidor um lucro justo. O meu grande desejo é corresponder a essa impressionante confiança do povo baiano".[53]

---

[49] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, Salvador. 05 de abril de 1959. p. 1
[50] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, Salvador. 05 de abril de 1959. p. 2
[51] Ibid. p. 2
[52] *ESTADO DA BAHIA*. Salvador. 08 abril. 1959. p. 2.
[53] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Salvador. 08 de abril. 1959. p. 1

O final do governo Antônio Balbino e o início do governo Juracy Magalhães vai configurar-se como o marco da transição entre dois momentos do discurso modernizador na Bahia. Se, até o final da década de cinqüenta, esse discurso já estava presente desde o seabrismo[54], a partir deste momento, o contexto a inserilo é o da "ideologia desenvolvimentista". Este será o fio condutor da sociedade baiana que vai extrapolar o campo econômico, apesar de reconhecer a importância deste, e buscar entender a si próprio, suas nuanças e identidade cultural, que ao articular passado e presente, busca construir um novo conceito cultural de Bahia.

A inserção baiana no centro das articulações políticas nacionais, ocorrerá dentro de um espírito de renovação e interpretação cultural, que vai tomar conta do Estado nesse período. Carlos Guilherme Mota, ao se referir a esse momento no Brasil, reconhece o favorecimento para novas abordagens no contexto intelectual da época: "Ao analista da história das ideologias no Brasil, os anos cinqüenta fornecem um campo de observação de extrema complexidade e riqueza, uma vez que, no seu transcorrer, forjaram-se novas opções em relação ao processo cultural, assim como novas e radicais interpretações no tocante à ideologia da Cultura Brasileira".[55]

O discurso desenvolvimentista nacional, enquanto projeto de Estado, tem na Bahia um reflexo direto e inequívoco. Quando Rômulo Almeida, de acordo com o "Programa de Recuperação Econômica da Bahia", elaborado pela CPE, afirma sua preocupação com a estabilidade da economia baiana preservando os interesses da economia nacional,[56] está explícito nesse momento o progresso dentro da ordem. Não é do interesse da ideologia desenvolvimentista romper ou interferir de forma drástica na organização da produção.[57]

O ano de 1959 marca não só o início do governo Juracy Magalhães, mas também se encontra no meio do governo Juscelino Kubitschek, que passava por um dos momentos mais difíceis de seu mandato. Em passos acelerados o surto

[54] Corrente da política baiana, presente nas décadas de 20 e 30, que se organizava em torno do governador J. J. Seabra.
[55] MOTA,op., cit. p. 154.
[56] CPE, " Programa de Recuperação Econômica da Bahia" op., cit. p. 11
[57] CARDOSO, op. ,cit., p. 112.

inflacionário de 1959 comprometia o projeto desenvolvimentista.[58] Em seus discursos, Kubitschek, entretanto, não recuava, falava de "crise de crescimento" e conclamava a todos afirmando que os esforços não seriam em vão e dias melhores viriam.[59] Na Bahia, o discurso não seria diferente, e Juracy assume o governo, indo além do otimismo nacional, afirmando que teria chegado a hora exata de desenvolver a Bahia.[60]

Em termos internacionais, na segunda metade da década de cinqüenta, já havia o mundo capitalista passado pelo Plano Marshall e pela Guerra da Coréia, e os Estados Unidos, potência hegemônica, direcionava seus investimentos para as economias periféricas através da exportação de capitais.[61] Nesse mesmo período, a "ideologia do planejamento" é adotada oficialmente pelo governo brasileiro. Coube ao Plano de Metas do Presidente Juscelino Kubitschek, pautado no forte investimento estrangeiro, representar em nível nacional, o processo internacional de acumulação de capital.[62]

Ao governo de Juracy Magalhães coube adequar e inserir a Bahia no projeto desenvolvimentista colocado em curso pelo Governo Federal. A criação do Plandeb (Plano de Desenvolvimento do Estado da Bahia) foi o passo mais explicito nessa direção. O Plandeb foi criado visando ao reconhecimento do processo econômico interno da economia baiana, a fim de favorecer um ajustamento à dinâmica nacional.[63]O Plandeb, entretanto, nunca foi aprovado pela Assembléia Legislativa, mas seu espírito empreendedor norteou a dinâmica do Estado na articulação nacional de acumulação de capitais.

Desenvolvimento sempre esteve relacionado a investimentos de capitais privados externos. Nesse campo, mais uma vez, o discurso e a prática entre a Bahia e o Governo Federal vão estar em perfeita sintonia. Ao analisar o papel do Estado no período Juscelino Kubitschek, relata Cardoso:

---

[58] Ibid , p. 119.
[59] Id.
[60] *ESTADO DA BAHIA*. Salvador. 08 abril. 1959. p. 2
[61] BAPTISTA, Celeste Maria Pedreira Philigret. A Intervenção Planejada do Estado uma Interpretação do Caso baiano. Dissertação. (Mestrado em Economia) Faculdade de Ciências Econômicas da Ufba, 1978. p. 21.
[62] Id.
[63] Cadernos CEAS. Op., cit., p. 63

> O empresariado, para instalar-se e expandir-se, se ressente de certas facilidades e instalações que, elas próprias, não constituem empreendimentos suficientemente rentáveis para serem produzidas por particulares. Obras de infra-estrutura, economias externas são condições para o funcionamento adequado da empresa privada, mas que ela não está disposta, nem na maioria das vezes possui os recursos para realiza-las. São nestes pontos que o Governo arca com a responsabilidade, construindo o apoio para que o capital privado tenha condições de se desenvolver.[64]

Nelson Oliveira esclarece como o Plandeb se planejou para criar pré-condições de desenvolvimento ao Estado:

> (...) Para tanto, fixava-se o Plano em três instrumentos básicos: o investidor privado regional, para quem seriam criados estímulos à fixação no próprio Estado; o investidor externo, o de outro Estados e os internacionais; e o Estado, ao qual , diante da carência generalizada de infra-estrutura básica, caberia o papel fundamental de monta-la, tendo em vista assegurar as condições mínimas de atração aos capitais em implantação.[65]

A conjuntura nacional do início do governo Juracy Magalhães caracterizou-se pela regionalização e pela inserção nordestina. Em conversa com o economista Celso Furtado, assim falou o Presidente Juscelino Kubitschek, "(...) Minha intenção é convocar todos os líderes nordestinos para lhes expor as linhas gerais da nova política e, de imediato, pôr em execução o que for possível. O Nordeste passará a ter, no meu governo, a mesma prioridade que tem Brasília."[66] As palavras do presidente não foram apenas retórica de político, pois, em seguida, seria criada, entre outros órgãos, a própria Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE).

Ao entrar o Nordeste no centro do debate desenvolvimentista nacional, os Estados que a formavam e seus respectivos governadores seriam conseqüentemente absorvidos pelo projeto. A criação de um Conselho de Desenvolvimento do Nordeste (CODENO) foi o passo mais explícito na direção da inserção dos governadores nordestinos no projeto colocado em curso pela União. Os governadores teriam assento no Conselho como "convidados" com direito a voto, proporcionando, com isso, um equilíbrio de força entre todos os Estados. Sobre esse fato, disse Furtado, o organizador do conselho: "(...) Meu propósito era

[64] CARDOSO, op., cit. p. 203.
[65] CADERNOS CEAS op. cit., p. 64.
[66] FURTADO. Op. , cit. p 45

fortalecer os governadores, expressão mais legítima da vontade popular em cada Estado, e ao mesmo tempo introduzir o espírito regional em todos os debates e liberar a aplicação de recursos federais da politicagem local".[67]

A Bahia de Juracy Magalhães, além de herdar os problemas inerentes a todos os Estados nordestinos, ainda tinha como meta a defesa de seu mais importante empreendimento industrial, seu parque petroquímico. Numa fase de reestruturação da economia estadual, a Petrobrás e as suas subsidiárias representavam uma possibilidade concreta de alteração no quadro econômico e social da Bahia. Necessário se fez, portanto, evitar as disputas e fracionamento entre os diversos extratos da sociedade baiana.

Nesse momento, uma das principais funções do líder estadual seria o de se fazer representar como expressão do pacto de um líder com os importantes segmentos da população. Uma composição heterogênea se fará necessária, como forma de legitimação do poder. Francisco Weffort, ao analisar a relação entre o populismo e a aliança de classes, faz a seguinte proposição de caráter geral

> Nas condições vividas por uma sociedade de formação agrária na etapa de crise das estruturas agrárias e de desenvolvimento urbano industrial, os setores das classes populares urbanas, formadas por ascensão social mais do que por decadências, tendem a reconhecer como legítimas as regras do jogo vigentes no quadro social e político do qual começam a participar. Tendem, ademais, nestas condições estruturais e históricas que são também condições de crise das instituições políticas e das relações entre os grupos dominantes, a identificar-se com partidos e líderes de algum modo associados previamente ao status quo e que – embora saídos de classes "não populares" (ou talvez por isso mesmo) – possam ser percebidos como identificados com os interesses populares de maior participação social e econômica.[68]

Em contexto semelhante ao exposto por Weffort, em mensagem à Assembléia Legislativa, Juracy deixa claro seu objetivo conciliador, que defende como sendo, " o respeito entre homens públicos para que o regime democrático não apareça aos olhos do povo na caricatura grotesca que se pretende, às vezes pintar."[69] O tom conciliador de Juracy, no fundo, é justificado pela necessidade que tem a política populista de assumir alguns compromissos. Segundo Weffort, a

[67] Ibid. p. 51.
[68] WEFFORT, Francisco Correa O Populismo na Política Brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 157.
[69] MENSAGEM A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA 07 de abril de 1961. p. 9.

política populista deve assumir, no plano político, "responsabilidades com a democratização do Estado e, no plano econômico, um compromisso com a expansão das possibilidades de consumo, o que impõe, no mínimo, uma política de crescimento do emprego".[70] A manutenção da aliança de classes passava pela preservação do ritmo de desenvolvimento econômico e social, responsável pelo surgimento das classes populares que a compunham.[71]

A criação do já citado Plandeb exprime a ideologia regionalista e desenvolvimentista do governo Juracy Magalhães. O objetivo era a conciliação dos interesses das burguesias mercantil, agrária e industrial. No campo político, um "secretariado da conciliação" será o de Juracy Magalhães. Nele, não só estarão os membros da coligação que o elegeu (UDN – PTB) como os do próprio adversário derrotado, o PSD.[72]

Por outro lado, a presença da Petrobrás favoreceu a organização da classe trabalhadora baiana, emergindo, assim, uma outra frente de negociação para o governo estadual. Se, no início da industrialização baiana, houve a opção por uma mão-de-obra desqualificada, com a CPE, ocorre uma ampliação nas Refinarias e uma nova tecnologia passa a ser exigida.[73] Segundo Franklin Oliveira: " Entre 1956 e 1961, a Refinaria atrai grandes contingentes de trabalhadores, muitos deles recrutados entre estudantes dos melhores colégios públicos e categorias com experiência sindical no Estado".[74]

Em 1961, já contando com a presença organizada de setores importantes da classe trabalhadora, numa inspiração típica do velho populismo getulista, Juracy propõe a seguinte medida:

> Dar ao trabalhador baiano um órgão para atendimento às suas reivindicações mais justas, que seria a Secretaria do Trabalho, onde não haveria a interferência dos falsos líderes trabalhistas. Não quiseram Vossas Excelências, porém, até o momento, aparelhar a administração pública de uma peça essencial à proteção do trabalho, sem lutas de classes, dentro dos mais salutares princípios de harmonia com o capital, da filosofia cristã. [75]

[70] WEFFORT. Op., cit. p. 163.
[71] Id.
[72] GUIMARÃES. Op., cit. p. 171
[73] JR Franklin Oliveira. A Usina de Sonhos: Sindicalismo petroleiro na Bahia 1954 – 1964. Salvador: UFBA, 1996, p. 29.
[74] Id.
[75] MENSAGEM A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA, 07 DE abril de 1961, p. 5.

Apesar das crises políticas, sociais e econômicas enfrentadas pelo governo Juracy Magalhães, no quadro das articulações políticas nordestinas, no final da década de cinqüenta, crescia a figura do governador.[76] Esse crescimento, que se daria, principalmente, pelo potencial eleitoral, referendava aos governadores melhores condições de negociação tanto no âmbito estadual quanto federal. Isto é um fator relevante que possibilitará a Juracy chegar ao final de seu governo e ainda fazes seu sucessor.[77] Segundo Furtado, esse novo papel dos governadores é fruto de um populismo provinciano que tendia a ser tanto mais ativo quanto maior o grau de urbanização do Estado e mais articulados os segmentos populares da sociedade civil.[78] É possível vincular este fato ao interesse que se estabeleceu em torno da cidade de Salvador.

A SIMBOLOGIA URBANA

A cidade de Salvador vai alcançar este período tentando não só inserir-se no projeto desenvolvimentista, como, também, buscando reconhecer seu papel, dentro do contexto, enquanto matriz da identidade cultural da Bahia. Uma leitura da cidade começa a ser feita por quem forma opinião. Em sua primeira coluna, em dezembro de 1958, no recém-fundado *Jornal da Bahia*, Pimentel Gomes descreve sua impressão da cidade:

> Há em Salvador uma renovação de mentalidade e um grande surto econômico. São os grandes responsáveis pelo acentuado progresso de Salvador. A mudança de mentalidade é uma conseqüência da época. Subitamente, os baianos, tão amigos dos clássicos, muito dedicados aos gregos e aos romanos, aos grandes oradores, poetas e escritores, voltaram-se para a técnica. São os engenheiros de todos os setores, os médicos, os economistas que começam a dominar a Bahia. Os industriais substituem os comerciantes. Os livros técnicos invadem as livrarias. Entre um poema e um planejamento bem feito, já muita gente prefere o segundo.[79]

---

[76] FURTADO op., cit. P. 48.
[77] O sucessor será Lomanto Junior.
[78] FURTADO op., cit. P. 48.
[79] *JORNAL DA BAHIA*. Salvador. 01 out. 1958. p. 2

As impressões de Pimentel Gomes têm bases verdadeiras com contornos de exageros. Se a mudança realmente acontecia, ela se dava muito mais entre as altas camadas sociais que podiam ter acesso à educação. O próprio surto econômico era o reflexo do momento eufórico em que viviam os setores da classe dominante baiana, tentando solidificar sua hegemonia. Por outro lado, o contraponto aos clássicos não virá explicitamente da técnica, pois esta receberá, uma intermediação do modernismo. Contudo, o que vai ficar evidente no discurso de Gomes é a angustia de se lidar com a relação passado-presente, que vai acompanhar os baianos nos anos que se seguem.

No contexto da "ideologia desenvolvimentista" do governo Juscelino Kubitschek, encontra-se a construção de Brasília. Considerada como a "meta – síntese" do projeto político de JK, já em 1956, após enviar mensagem ao congresso, Juscelino obtém a concessão de colocar em prática sua maior ambição política. A construção de uma nova capital para o país, além de significar o resultado de um "planejamento", palavra chave do ideal desenvolvimentista, simbolizava a construção do imaginário de um Brasil moderno, voltado ao mesmo tempo para o futuro e para dentro de si mesmo. Segundo o próprio Juscelino, aquele país encostado no mar parecia um Brasil que estava sempre querendo "ir embora" [80]

Brasília passou a ser o "centro" da teoria e prática do projeto político de JK. A cidade deveria representar o que havia de mais moderno e arrojado em termos de concepção urbanística. Estradas foram abertas partindo das diversas extremidades do país, buscando integrar a nova obra à dinâmica nacional. Apesar do boicote da oposição, Juscelino se utilizou da emoção a fim de arregimentar apoios que solidificassem sua posição de líder condutor da futura grandeza do Brasil. Celso Furtado tentou sintetizar a emoção e a razão que se configurou na época em torno da construção de Brasília:

> (...) Tratava-se de fazer surgir do nada, em tempo recorde, a mil quilômetros dos centros industriais do país, a infra – estrutura de apoio para a edificação de uma cidade – capital, ao mesmo tempo que se construía a própria cidade. Isso, numa época em que o país começava a instalar sua base industrial, devendo enfrentar enormes dificuldades

[80] LOPEZ, Luis Roberto. Uma História do Brasil: Republica. São Paulo: Contexto, 1997. p. 83.

> financeiras. Mas o problema não era abordado deste ângulo – indisponibilidade de recursos financeiros, pressão sobre a balança de pagamentos. Tratava-se de aceitar ou não o 'desafio'de mudar o destino do Brasil, abrindo-lhe novos horizontes. [81]

A insistência em construir Brasília por parte de JK, dentre outros fatores, estava ligada ao objetivo de transformar a cidade no símbolo maior de sua "euforia desenvolvimentista". O "desafio urbano" de JK foi alcançado em 21 de abril de 1960. Em discurso proferido na inauguração da "Novacap" (como a chamaram na época) o presidente não poupou palavras para relacionar o evento como parte integrante de seu projeto nacional:

> (...) Esta cidade, recém-nascida já se enraizou na alma dos brasileiros; já elevou o prestígio nacional em todos os continentes; já vem sendo apontada como demonstração pujante da nossa vontade de progresso, como índice do alto grau de nossa civilização; já a envolve a certeza de uma época de maior dinamismo, de maior dedicação ao trabalho e à Pátria, despertada, enfim, para o seu irresistível destino de criação e de força construtiva.[82]

Não podemos fazer uma relação direta entre a construção de Brasília e as transformações urbanas de Salvador ocorridas na mesma época. No entanto, uma certa pujança tomará conta da cidade e isto estará diretamente ligado a fatores de dimensão nacional, como a implantação da atividade petrolífera no Recôncavo, pois é na capital que escritórios e residências serão instalados; e ocorrerá a abertura de novas rodovias, como a Salvador – Feira e a Rio – Bahia.

A presença das atividades petrolíferas provocou não só um choque econômico como social. O surgimento de um novo setor gerador de renda possibilitou a ampliação – mesmo de forma limitada, pois a renda continuava concentrada – das camadas sociais, tanto em nível salarial quanto de consumo. Em paralelo, consolidavam-se cada vez mais, os fluxos migratórios do interior em direção à capital. Todos esses fatores acabaram exigindo uma diversificação das atividades desenvolvidas na cidade.

O espaço urbano seria necessariamente atingido. Em termos espaciais, a década de cinqüenta vai trazer as primeiras avenidas de vale, caso como a da Vasco da Gama e a do Centenário, possibilitando novos acessos fora do

[81] FURTADO. Op., cit. P. 34.
[82] *ESTADO DA BAHIA*. Salvador. 22 abril. 1960. p. 6.

perímetro urbano central. A partir desta mesma década, passaram a ter primazia, no centro da cidade, as funções de caráter administrativo, comercial e financeiro em substituição ao puramente residencial[83] Além dessas funções, o centro da cidade também se transformará num cadinho onde todas as tendências culturais da época se misturam e se fundem.

Quando estudou os fragmentos da cultura na Bahia, nos anos 50/60, Rubim atribuiu, em parte, o declínio dessa cultura que ele chamou de não especializada, a um componente desterritorializante ocorrido na segunda metade da década de sessenta. Segundo ele, aquela cultura:

> Suponha um território de encontros e trocas intelectuais, emocionais, afetivas e de diversão. O centro de Salvador, do Terreiro até o Campo Grande ou mais fortemente até a Praça Castro Alves, configurava este território onde tudo se dava. Era simultaneamente a região do governo político-administrativa do estado e do município; o espaço do comércio e dos serviços mais requintados e especializados; o lugar dos equipamentos e agitos culturais e a zona do divertimento e do lazer.[84]

No processo de disputa pelas áreas do centro, resultou a exclusão das camadas mais pobres da população e o conseqüente deslocamento para as periferias. A ocupação desses novos espaços vai-se dar de forma desordenada, através de invasões que vão estabelecer expressivas áreas habitacionais populares como o Nordeste de Amaralina e a Boca do Rio.[85] Mattoso Mattedi, ao estudar as invasões de Salvador como uma alternativa habitacional, assim explica esse fenômeno:

> Este processo de crescimento periférico, apesar de se relacionar em parte com o intenso crescimento da população e com a redefinição da zona central da cidade, foi agravado pela estrutura fundiária urbana que, sob o regime de propriedade privada do solo, vedou para grandes parcelas da população a utilização dos espaços mais bem servidos pela pequena rede de infra-estrutura urbana existente.[86]

Em 1959, assim era traduzido, nas páginas do *Diário de Notícias*, o estágio desenvolvimentista de Salvador:

---

[83] MATTEDI, Maria Raquel Mattoso. "As invasões em Salvador: uma alternativa habitacional." Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) Ufba, 1979. p. 77 – 78.
[84] RUBIM, Antônio Albino Canelas. (org) A Ousadia da Criação. Salvador: Feito a FACOM, 1999. p. 71.
[85] SILVA. Op., cit. P. 7.
[86] MATTEDI. Op., cit. P. 78

> Acompanhando a evolução das grandes metrópoles mundiais, Salvador é, atualmente, uma cidade que cresce, dia a dia em ritmo acelerado. Em todo bairro, em cada rua, está sempre presente a mão do homem destruindo obstáculos para serem construídas novos edifícios. Há uma verdadeira epidemia de construção, assolando, nos últimos dez anos a quadricentenária capital baiana, dando-lhe uma feição moderna, sem, contudo, tirar a sua beleza tradicional. Tanto assim que as seculares sacadas dos vetustos sobrados da época do imperador, continuam firmes e contemplando, com austeridade patriarcal, as filigranas dos prédios funcionais que surgem às pencas. [87]

No mesmo ano, a coluna "Conhece Tua Cidade" do jornal "*A Tarde*", estampa uma foto do casario do centro histórico e faz o seguinte diagnostico do espaço urbano baiano:

> Vista por dentro, muitas vezes a Bahia antiga tem este aspecto. Aglomerado de volumes, jogo de planos, emaranhado de ruas. E aqui começa a discordância entre os que pensam que isso se constitui um patrimônio de valor inestimável, e aqueles que acham não passar o mesmo de sério atentado aos foros de cidade civilizada. (...) Para salvar a velha Bahia, o fundamental é ensinar seu povo a amar aquilo que seus antepassados deixaram. A valorizar o que de direito lhe pertence e que irá servir à formação do caráter e do gosto de seus antecedentes. A ficar sabendo, por exemplo, que o conjunto nesta foto apresentado, tem muito maior significação para a cidade – e para o país – do que os pedantes, bonitinhos e completamente vulgares bairros chics onde a burguesia bahiana presentemente se acotovela.[88]

Ambos os textos dos diários parece terem saído do inicio do século XX. O conteúdo deixa claro a preocupação e o empenho de se manter, no mesmo espaço, a convivência negociada entre a tradição e a mudança.

Criada para ser a primeira capital do Império Português na América, Salvador ganhara a importância de maior cidade do Atlântico Sul. Esse fato acabou transformando-a em um centro absorvedor da cultura do velho mundo europeu e, em seu espaço urbano, foi estabelecido um rico patrimônio cultural. No final da década de cinqüenta do século XX, a velha Província da Bahia, como era chamada por muitos de seus interpretes, passava por um momento de crise de identidade. Reconhecida por sua arquitetura secular, incrustada de um passado remoto que a legitimava enquanto cidade, a busca de se inserir na modernidade do presente exigia a conciliação entre o que se era e o que se pretendia ser.

[87] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, Salvador, 13 set. 1959, p. 5.
[88] *A TARDE* 20 de março de 1959, p. 2.

A convivência entre bondes e ônibus, em Salvador, como transportes coletivos, ainda no final dos anos cinqüenta, já seria uma interessante metáfora da relação passado-presente. Novos bairros eram criados e outros mais antigos, sofriam as conseqüências da expansão sem planejamento, como o Santo Antônio, por exemplo, que, mesmo sendo o bairro que recebeu o maior número de construção de casas em 1959, não era servido por transportes coletivos.[89] A cidade não tinha sequer uma rodoviária. Crescimento e progresso pareciam ser coisas ainda difusas no limiar dos anos sessenta.

Os discursos não eram, entretanto, homogêneos, nem esses fatos recebiam o mesmo tratamento. Orlando Gomes faz uso de um estilo literário e descreve a sua Salvador do início dos anos sessenta:

> Cronologicamente, é uma velha urbs, na dimensão histórica da América. Mas, a despeito dos muitos anos que lhe pesam nos ombros, ainda não atingiu à adolescência. Agora, estão aparecendo os primeiros pelos; depois que ultrapassou a casa dos quinhentos mil habitantes. E, como está tomando o jeito de gente grande, quer, como toda menina moça, aparentar idade que não tem, botando banca para turistas complacentes. (...) Ainda não sabe caminhar de sapatinhas, e usa salto oito, para dar a impressão de que cresceu depressa. (...) Todo esforço para aparentar se acompanha de incontrolável tendência ao exagero, redundando numa sofisticaria intolerável.[90]

Os poderes públicos não terão o mesmo sentimento crítico e realista de Orlando Gomes. Se, em seu discurso de posse, o governador Juracy Magalhães se auto -intitulava um " homem do desenvolvimento" e declarava ser aquele o momento exato de desenvolver a Bahia, suas últimas palavras no poder pareciam representar um sentimento de dever cumprido. Do primeiro ao último momento, Juracy Magalhães não se furtou a reproduzir, na Bahia, o discurso e a prática do projeto ideológico desenvolvimentista, construído e instaurado pelo Governo Federal.

Em março de 1963, após uma série de inaugurações com destaque para a Estação Rodoviária; Centro Social Feminino para Menores; Avenida de Contorno e o Conjunto do Unhão,[91] Juracy, em palestra na Radio Sociedade, fecha

[89] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Salvador. 13 de set. 1959. p. 5.
[90] *JORNAL DA BAHIA*. Salvador. 10 de jan. 1960. p. 2.
[91] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Salvador. 26 de março. 1963. p. 1.

definitivamente seu ciclo à frente do executivo baiano, proferindo as seguintes palavras:

> Minha boa gente baiana: O fim de semana que passou nos trouxe o contentamento de reunir em Salvador um grupo das mais expressivas personalidades da sociedade brasileira que aqui vieram abrilhantar com suas presenças as inaugurações das últimas obras entregue pelo meu governo ao gozo e ao zelo do bom povo da Bahia. (...) E, felizmente, puderam nossos hospedes voltar aos seus pontos de origem, levando na retina a visão de uma Bahia transfigurada por si mesma para alcançar, nos rumos do progresso, uma posição de merecido realce, na vida brasileira: não mais o saudosismo do "já foi, já teve"mas a continuidade de um processo incessante de renovação, de criação, de transformações que constituem a caracteristica da própria vida. [92]

Na oportunidade, Juracy, mais uma vez, faz uso prático das palavras e, ao rebater uma crítica da oposição, negocia com o povo uma saída honrosa do poder: " E agora que não mais tenho interesses políticos, ninguém poderá tratar de intrigar-me com a minha boa gente baiana, dizendo que todos os meus gestos e atenções destinam-se apenas a captar votos."[93]

Juracy, tal qual o Presidente Juscelino, fez o melhor uso possível da simbologia representada pela cidade. Também, semelhante ao presidente conhecido como "Bossa Nova", Juracy se mostrou conciliador e disposto a escolher o caminho do compromisso negociado. E, se Juscelino deu o tom de classe média à herança populista[94], Juracy buscou a inserção de outros setores, formado principalmente pela juventude e intelectuais, que se constituíam como intermediários entre a elite econômica e o povo.

Outro cronista das letras baianas, Antônio Risério, ao analisar o período por nós estudado, encontrou subsídios para caracterizar a Salvador da época como um símbolo multicultural, "(...) a Bahia, em vez de propiciar a uniformidade cultural absoluta prevista no avanço do Ocidente, formou-se como cidade ocidental, sim, mas de um ocidente ao ocidente do Ocidente – sitio de signos híbridos, que reconhece a sua singularidade não na pureza de um mito quintessencial, mas na arquitextura dinâmica de um sincretismo desde sempre em movimento".[95]

---

[92] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Salvador. 29 março. 1963. p. 3.
[93] *DIARIO DE NOTICIAS*, Salvador. 29 de março de 1963 p.3.
[94] LOPEZ. Op., cit. P 82.
[95] RISERIO, Antônio. Avant- Garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. p. 153.

A Salvador de Orlando Gomes, a de Juracy Magalhães e a de Antônio Risério, formam a mesma cidade. Seus "defeitos" e "virtudes" misturam-se, formando um mosaico mutável na busca de constituir uma identidade própria. Existem ainda espaços a serem preenchidos tanto no campo político-econômico quanto no cultural. Vivia-se em um tempo de constante movimento.É justamente neste cenário de inúmeras possibilidades, que se dará a militância dos novos intérpretes e porta-vozes da "modernidade baiana".

BAHIA EM TEMPO DE CULTURA

OS PORTA-VOZES DA MODERNIDADE

" É que a Bahia, por suas origens, por suas tradições, por seu apego ao passado, mas principalmente por suas vinculações históricas, tendeu a constituir-se num bastião do conservadorismo".[1] Estas foram as palavras encontradas por João Carlos Teixeira Gomes para explicar a demora da chegada do modernismo na literatura baiana. A singularidade na afirmativa de Gomes está no fato de que nessa época, cidades como Recife, Maceió e Fortaleza com características semelhantes a Salvador, haviam incorporado de imediato os ventos literários modernos vindos da semana de 22.[2] Em contraponto, com a velocidade da máquina e da eletricidade, símbolos da modernidade burguesa, em Salvador, a vida fluía em ritmo de bonde.[3]

Dentre as quatro fases caracterizadas por Gomes, por que passou o modernismo na Bahia, nos interessa a terceira fase (1957 a 1965) cujo marco inicial é a publicação da revista "Mapa". Entretanto, anterior à publicação de Mapa, surge a "Jogralesca", que foi assim definida pelo crítico de teatro José Moraes:

> 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.(...) Jogralescas recital de poesia moderna com tratamento de teatro jogando-se no palco, os efeitos de declamação aliados à cenografia, à iluminação e aos demais aspectos da nova técnica teatral moderna.[4]

A Bahia atingia o ano de 1957 com o Brasil buscando colocar em curso seu projeto desenvolvimentista. Em Salvador, o contexto político-econômico já analisado no primeiro capítulo desta dissertação, provocara o reflexo na sociedade não só no campo econômico e político, como também no campo cultural.Se o momento era de uma manifesta negociação entre a convivência passado-

---

[1] GOMES, João Carlos Teixeira. Camões contestador e outros ensaios.Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1979. p. 169
[2] Ibid., p. 168 e 169
[3] Id.
[4] *ESTADO DA BAHIA* 04 de dezembro de 1956. p. 5

presente, a Jogralesca anuncia o posicionamento de uma geração sobre essa relação.

A idéia de teatralizar poesia foi uma resposta do grupo ao acanhamento cultural da Bahia. Em meados da década de cinqüenta, Salvador praticamente desconhecia a ação renovadora do modernismo de 22 e continuava cultuando os poetas do passado, notadamente simbolistas e parnasianos. A experiência modernista na Bahia, além de retardatária, pois somente se iniciou em 1928 por meio da publicação da revista Arco e Flexa, limitara-se a um grupo de poetas jovens, inibidos em seus ímpetos de renovação pela presença do crítico Carlos Chiacchia, que defendia um modernismo contido pela tradição e pelos valores do passado.[5]

Não era cabível que, em pleno processo de efervescência desenvolvimentista nacional, a Bahia ainda continuasse à margem deste processo em termos culturais. Se o estágio não era o de uma ruptura definitiva com o passado, este não poderia ser um entrave que freasse o desenvolvimentismo baiano.. Mais uma vez, colocava-se a necessidade da negociação entre os valores da tradição e os da modernidade.

A própria análise interna dos membros desta geração caracteriza indefinição. Rogério Duarte justificou a emergência do movimento como algo mágico e intuitivo, sem condições de se ter uma resposta racional e lógica.[6] A necessidade de expressão por parte de "homens geniais" que compunham sua geração também é levada em conta por Duarte.[7] Não nos cabe aqui fazer juízo de valor das suas palavras, mas observar principalmente a espontaneidade do movimento e vincula-lo a um contexto histórico que favorecerá sua evolução e propagação.

O *Jornal da Bahia*, por exemplo, nasce dentro desse contexto de construção e superação da Bahia, refletindo-o nos diversos campos do conhecimento. Criado por Nestor Duarte, importante político e escritor baiano, o

---

[5] GOMES. João Carlos Teixeira. Glauber Rocha. esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997. p. 88

[6] GERBER. Raquel et al. Glauber Rocha. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991. p. 22.

[7] Id

Jornal da Bahia surge, na visão de Pimentel Gomes, um de seus principais colaboradores, com o objetivo de substituir, entre os baianos, o interesse pela política partidária pelos interesses econômicos. Se não houve, por parte do jornal, uma deliberada linha editorial economicista, em suas páginas as evidências dizem o contrário.

Articulistas como Pimentel Gomes, A . L. Machado Neto e Orlando Gomes dentre outros, vão aprofundar discussões em torno do desenvolvimentismo baiano. Colunas como "Fórum do JB" – que segundo o próprio jornal foi criada para debater os principais temas relacionados com o desenvolvimento e o progresso da Bahia – e " Fatos e Cifras", analisavam diariamente o cotidiano econômico da Bahia.

Em termos culturais, o jornal vai servir de porta-voz da nova geração que se tornará emblemática da cultura baiana nos anos seguintes. João Carlos Teixeira Gomes faz a seguinte aproximação dessa geração com o jornal:

> Eu ingressara no Jornal da Bahia sem prévia experiência jornalística, levado pelas mãos de Glauber Rocha, cerca de quatro meses antes de o matutino começar a circular. Integrava um grupo de jovens que estavam sendo preparados para iniciar um novo jornalismo na Bahia. Glauber recebera – com o entusiasmo inerente a tudo aquilo que fazia – a incubência de arrebanha-los entre os intelectuais emergentes, com vocação para as letras.[8]

A experiência literária deste grupo vai-se dar antes de ingressarem no jornal, na já citada revista "Mapa" que foi a continuidade literária da "Jogralesca", assim como a Yemanjá Filmes seria a tentativa de se criar o braço cinematográfico do grupo. A revista, cuja primeira edição é de julho de 1957, nasce sob a direção de Fernando da Rocha Peres, acompanhada de uma ressalva de Glauber, de que ainda não correspondia ao que se poderia exigir, com mais rigor, da gente moça da Bahia.[9]

Dois meses depois do lançamento, Glauber, em carta enviada a Adalmir da Cunha Miranda, faz a seguinte previsão: " Mapa não pretende ser a expressão

---

[8] GOMES, João Carlos Teixeira. Memórias das Trevas: Uma devassa na vida de Antônio Carlos Magalhães. São Paulo: Geração Editorial, 2001. p. 35.

[9] ROCHA, Glauber. Cartas ao Mundo. Organização Ivana Bentes. São Paulo Companhia das Letras, 1997. p. 91

fechada de nós, jovens, que, ao lado das deficiências culturais, não passamos de sete ou oito. Queremos estender e acabar esta demarcação rígida de idade ou 'geração'. Por isso, temos as nossas paginas abertas à 'intelligentsia'."[10] Anos mais tarde, diria Jorge Amado "(...) Em 1958 (leia-se 1957), alguns moços universitários lançam a revista Mapa, rompendo, mais uma vez, velhas estruturas".[11]

Um exemplo de que, realmente, a revista nascera para provocar não só um encontro de gerações, mas, também, um debate em torno da modernidade, está no convite ao poeta Carvalho Filho para redigir a apresentação da revista. Membro da primeira geração de modernistas baianos, integrante da revista "Arco e Flexa", Carvalho Filho foi um símbolo do reencontro entre passado e presente, representado pelas duas gerações de modernistas baianos. As palavras do poeta foram incisivas, carregadas de estímulos a uma ruptura e reconstrução de um novo espaço cultural na Bahia:

> Esses moços não desejam naufragar no mar de fezes que nos assoberba. Querem salvar por conta própria, sem tutelas de medalhões, uma voz que já ouviram no fundo da alma e que, sem o seu heroismo pessoal, perecerá no limbo. Pretendem, por isso, criar o seu espaço e o seu destino, pois não há a quem invocar proteção. Sonham então com uma ilha. Nela se instalam e, por necessidade de calor humano, se irmanam. Aí, sem qualquer ânimo romanesco, mas num ato refletido de compostura mental, encarando com gravidade a exegese a que se lançaram dos problemas fundamentais do fenômeno literário, esperam que os deixem sentir, pensar e criar à luz do amadurecimento crescente da voz que já começou a cantar no fundo do ser. Que o façam, mas com a determinação atenta de preservar e fecundar a sonora angustia interior. Ela é que reserva, em essência, o esquivo e raro sabor da vida aos que não traem a sua vocação estética. Procedendo assim, servirão eles à literatura no que reflete em ato humano de dignidade. Nem tudo, graças a Deus, está perdido entre nós.[12]

Se as palavras do poeta decantavam vida longa ao grupo de Mapa, o editorial da revista, voz oficial do grupo, não só reafirmava a perenidade do empreendimento, como deixava margem para uma possível revisão na vinculação com o passado e o compromisso com a reelaboração de um presente, moderno, enquanto jovial, e vanguardista enquanto marco de um novo tempo:

---

[10] Ibid., p. 97.
[11] MATTA, João Eurico. *Ângulos: a vigência de uma revista universitária*. Salvador: Centro de Estudos baianos da Ufba., 1987 p. 32
[12] GOMES, Esse vulcão..., p. 32.

> Mapa é um sonho acalentado em salas e corredores. Mapa é o trecho de vida, que deverá permanecer e frutificar. Queremos as gerações passando por estas páginas, queremos falar do presente como é, e do futuro quando chegar. Ambos, presente e futuro, devem entregar tudo de si através do pensamento moço. O Jovem tem um destino, tem uma bandeira não para carregar em desfile patriótico, e sim para abrir ao vento e ficar alerta. Semearemos a terra matando a erva má. Mapa é uma afirmação do que somos. Mocidade voltada para os problemas de arte e que não deixa de conhecer os problemas do Brasil. Se na hora for necessário um grito de abaixo, saberemos como dá-lo. As esperanças estão voltadas para nós. Só nos resta continuar o caminho aberto para uma pátria livre dos abraços interesseiros. Este é o nosso objetivo e para isto estamos em Mapa, esperando o momento, unidos, irmãos e cheios de confiança no futuro.[13]

A receptividade dos conteúdos da revista, é assim definida pela coluna Tribuna do Estudante do jornal *Estado da Bahia*: " 'Mapa', em seu primeiro número, está cheia de um intelectualismo pouco agradável. Acreditamos que por isso, a revista não conseguiu penetrar satisfatoriamente na população estudantil".[14] O nível dos jovens que estiveram em torno de Mapa, não necessariamente, deveria estar em sintonia com todo o universo dos estudantes. A verdade é que Mapa não durou muito tempo, pereceu no terceiro número, muito embora ganhe sua importância como um elemento que, independente da abrangência que tenha alcançado, ajudou a formar o mosaico crítico referente à contemporaneidade da cultura baiana.

Uma síntese do que representou a revista em termos de contextualização histórica e da importância do ambiente cultural como agente gerador de atitudes transformadoras, foi feita por Florisvaldo Mattos

> (...) O que Mapa criou e produziu resultou da incorporação de várias idéias que surgiram no final da guerra, inclusive do balanço que se fez do movimento modernista, e das conquistas da década de cinqüenta – uma década fascinante - , sobretudo com o despertar do mundo para a era da comunicação de massa, sendo o cinema o grande porta-voz, vindo depois a televisão. Tudo isso acumulado, se depurando e se acrescentando, como ocorre em todo processo histórico, se incorporou ao trabalho de nossa geração, que se manifestou em vários campos.[15]

Além da Jogralesca e da revista Mapa um outro instrumento importante para a nova geração de intelectuais baianos foi a revista "Ângulos". Criada pelo Centro Acadêmico Rui Barbosa (CARB) da Faculdade de Direito da Universidade

---

[13] Ibid., p. 32 e 33.
[14] *ESTADO DA BAHIA*, 07 de novembro de 1957. p. 5.
[15] MATTA. op., cit. P. 19 – 20.

da Bahia, Ângulos foi, depois de Mapa, o grande veículo literário de disseminação de idéias do grupo de jovens surgidos no Colégio Central. Apesar de contar, em uma determinada fase de sua história, com os textos incisivos dos membros de Mapa, Ângulos, por pertencer a uma entidade acadêmica, optou por uma postura conciliadora e legitimista com o passado, sem perder de vista a criticidade e a independência. O primeiro editorial da revista afirmou-se como uma espécie de texto porta-voz e pairou como uma eterna referência sobre seus vinte posteriores números[16].

> (...) Não nos opomos, sistematicamente, às gerações anteriores negando, de modo absurdo, as contribuições legítimas que deram ao espírito de seu tempo. Julgamos, mesmo, que é dever da juventude acolher essa contribuição, com espirito crítico, (...) contra todas as formas de domesticidade social e reacionarismo – ético, estético, filosófico e ideológico.(...) Esta revista do Centro Acadêmico Ruy Barbosa é criada com o objetivo de ser útil aos estudantes da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia. De restabelecer a existência de um diálogo.(...) Não aceita uma orientação unilateral para seu conteúdo.[17]

Anos mais tarde, Marcelo Duarte, em texto depoimento sobre a revista, relata um fato que retrata, com precisão, o ambiente em que Ângulos nasceu:

> (...) Numa reunião de dirigentes universitários com o Reitor Edgard Santos, este nos solicitou um orçamento das despesas, para que a Reitoria examinasse a concessão do numerário. Ressentido com alguns ataques recebidos da imprensa estudantil, observou, entretanto, que não daria dinheiro para jornais ou revistas, porque não fazia sentido financiar xingamento à sua pessoa. Na minha hora de entregar-lhe a pretensão do CARB, frisei o quantum da verba destinada à revista "Ângulos". Ao que o fundador da nossa Universidade Federal, depois de haver cortado a postulação de todos os outros diretórios acadêmicos, privilegiou a nossa, ressalvando que se tratava de uma revista muito bem feita e acrescentando, não sem humorada dose de malícia, que não queria despertar a ira dos intelectuais da Faculdade de Direito(...).[18]

Ter adquirido o apoio oficial não tirou da revista suas reconhecidas qualidades, mas o depoimento de Duarte deixa claro a postura exercida pela Faculdade de Direito, dentro do contexto das articulações intelectuais da época.

Ao fazer um estudo sobre Ângulos, abordando seu significado e suas relações com o panorama cultural baiano, João Eurico Matta, divide o tempo de

---

[16] Ibid., p. 20
[17] Ibid., p. 21 e 22
[18] REVISTA ÂNGULOS n 19, 1988. p. 37.

existência da revista em cinco fases. As fases três e quatro, correspondem a um período entre dezembro de 1957 (n 12) até a edição 18 que corresponde aos anos 1965/66. Para fins de analise, é de interesse deste trabalho, ater-se apenas a este período.[19]

A fase que antecedeu à terceira da revista foi considerada tecnicista – (1953 a 1957) resultado do já abordado perfil político-econômico por que passou a Bahia neste período – onde a revista vai se caracterizar como " pobre de ilustrações, sisuda de textos, de resenhas de noticioso". [20] A terceira fase (1957 a 1960) será formada pelos números 12 a 15 e contará com a presença da "geração Mapa". Glauber Rocha se torna redator e paginador, além de escrever sobre cinema.

A revista humaniza-se já a partir das capas, que passam das anteriormente geométricas, de Marcelo Duarte,[21] para as coloridas e artísticas de Calasans Neto, Mário Cravo, Jenner Augusto e Genaro Carvalho. Os textos ganham a suavidade de sonetos de Fernando Peres e Florisvaldo Mattos e poemas de Renata Pallotini. O primeiro número desta terceira fase da revista foi lançado no final de 1957 e início de 1958. A revista integrou-se ao estágio desenvolvimentista em curso e se insere, já no seu editorial, no debate em torno da convergência de idéias e práticas entre os setores dominantes do Estado: " Não nos desfaçamos da excessiva mentalidade livresca das nossas elites intelectuais, porque ela é indispensável no mundo de tão fértil cultura dos nossos dias: mas vamos associa-la ao dinamismo econômico e à pragmaticidade da tecnologia, de que carecemos para superar a nossa economia sub-desenvolvida e de estagnação(...)." [22]

Os temas econômicos continuam presentes, mas ganham uma abrangência temática como os artigos de Machado Neto sobre "Aspectos Sociais, Políticos e Culturais do Desenvolvimento Nacional" e do deputado federal Sérgio

---

[19] Em relação às fases I, II, e V assim as caracterizou Matta: Fase I: Construção Humanística e laços com a Geração de Caderno da Bahia. Números semestrais de 1 (set. 1950) a 6 (abr. 1953). Fase II: Tecnicismo das Semanas anuais de Estudos Jurídicos. Números anuais de 7 (set. 1953) a 11 (jan. 1957). Fase V: Depois da latência de 15 anos, o "Relançamento"nos 90 anos da Faculdade. 19 e 20 números: 1981 e 1982.

[20] Ibid., p. 30

[21] Id.

[22] REVISTA ÂNGULOS. Ano VIII n.12 1957. p. 2

Magalhães que versa sobre as "Implicações políticas da Conjuntura Econômica". A ficção marca presença com os jovens e promissores João Ubaldo Ribeiro e David Salles.

A fase quatro terá apenas três números. Irá do nacionalismo dos números 16 e 17 até o hiato que alcançará o tropicalismo no numero bianual 18.O discurso, já presente no editorial do numero 16, é o de dever cumprido diante do balanço dos últimos dez anos. Nesse mesmo número 16 , associando as influências dos rebeldes anos sessenta com o projeto desenvolvimentista nacional, Carlos Nelson Coutinho vai introduzir a análise marxista no debate ao discutir "O processo das contradições e a Revolução Brasileira". Buscando justificar seu texto, assim se expressa:

> O que o autor pretende, como marxista, é tão somente participar do debate em torno destas contradições, mas as considerando em unidade dialética, isto é , externas e internas ocorrendo relacionadas dentro de uma motivação processual única. Além disso, considerar o desenvolvimento (no sentido da elaboração de uma economia nacional) como luta de classes, que outra coisa ele não é também em um plano interno. [23]

João Pedro Modesto acompanha Coutinho na análise das entranhas do sistema capitalista ao fazer a ponte possível entre "A crise do Capitalismo e as Revoluções Nacionais". Após analisar pontos como: a divergência do processo de produção entre países centrais e periféricos e a crise de 1929 no contexto do capitalismo trustificado, Modesto conclui seu texto com uma expectativa motivada pelos ventos revolucionários da época: " (...) Quando se completar o processo de libertação nacional dos povos periféricos e conseqüente liquidação do colonialismo e do imperialismo, se tocará o réquiem do capitalismo."[24]

O numero 17 trás de volta Carlos Nelson Coutinho, mostrando-se, agora, influenciado pela "Declaração de Março"[25], cujo teor invocava um rompimento com a tradição sectária e dogmática que caracterizava o Partido Comunista Brasileiro (PCB), instituição de que Coutinho fez parte. Impulsionado por esses ventos

---

[23] REVISTA ÂNGULOS. ano X n16 1960. p. 30

[24] ibid. p 48.

[25] Nome de como ficou conhecido o documento assinado pelo comitê Central do Partido Comunista Brasileiro sob o título "Declaração sobre a política do PCB" e publicada no jornal Voz Operária em 22/03/1958.

revisionistas da época, aprofunda o debate iniciado em seu texto anterior, agora se utilizando da filosofia, ao escrever a " Problemática Atual da Dialética". Coutinho dialoga com as idéias de clássicos do marxismo como Lukács, Gramsci e Lenin, para rebater o caminho tomado pela União Soviética na era stalinista. Seu texto tem um grande adversário:

> Ao denunciar o "culto à personalidade" como forma notoriamente anti-marxista de organização partidária, o XX Congresso do Partido comunista da União Soviética deu um grande passo para a clarificação de alguns pontos teóricos da maior importância para o funcionamento da Lógica Dialética.(...) Mas a crítica salutar ficou apenas na denúncia e esqueceu-se, a meu ver, de amplia-la ao terreno filosófico dando tratamento sistemático a dois pontos de importância fundamental, a saber, os condicionamentos sociais que conduziram aos processos e posturas criticadas, notadamente as questões vinculadas a uma ideologia maniqueista adotada pela burocracia soviética da época stalinista; e, por outro lado, a expressão filosófica desta práxis social. (...) Em suma, aquilo que se convencionou chamar a formulação stalinista do marxismo.[26]

Jorge Peltier Freire, ao resgatar "O Humanista Karl Marx", faz coro com Coutinho, em torno da necessidade, que parece estar muito presente no período, de se estabelecer uma interpretação "correta" das idéias do pensador alemão:

> A crítica burguesa do marxismo tem uma história pobre de aspectos ou fases. Quem se ocupa de observa-la através do tempo, descobre poucas idéias dignas de debate, principalmente porque a maioria delas decorre de erros de concepção ou vícios ideológicos, pelos quais não pode ser responsável. (...) O presente trabalho, porém, não pretende focalizar tais vícios, mas ocupar-se da defesa da doutrina marxista contra o mais freqüente ataque da ideologia burguesa, referente à qualificação daquela como determinismo econômico pessimista, que proclama a sujeição do homem às forças materiais integrantes da sociedade(...).[27]

A aproximação com a gênese tropicalista estará presente finalmente no numero 18, quando Caetano Veloso, já sob os auspícios da ditadura militar, iniciada após o movimento político de 1964, mostra-se desolado ao perceber o esgotamento de uma fase da vida política brasileira, onde a esperança ainda habitava os sentimentos dos brasileiros:

> Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acuados numa viela: fala por nós, no

[26] REVISTA ÂNGULOS ano XI n17 1961 p. 39.
[27] Ibid. p. 49

mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina(...).[28]

Após a edição 18, Ângulos retornaria a um longo inverno de 15 anos. Por ocasião dos noventa anos da Faculdade de Direito dois números (19 e 20) foram publicados respectivamente nos anos 1981 e 1982. Foram as últimas edições de uma publicação que perseguiu a coerência desde seu nascimento.

Além da Jogralesca, de Mapa e Ângulos, o grupo que se organizou em torno de Glauber Rocha, deu o passo inicial em direção ao mundo da arte cinematográfica com a fundação em 21 de setembro de 1956, da Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá.

A empolgação de Glauber com o empreendimento era tão grande que em abril de 1957, em carta endereçada a Fernando Peres, escreve ele: " A Fernando Peres e ao grupo Yemanjá – uma geração que não é mais de cinema e já é a própria nova geração da cultura baiana.[29]

Só para ilustrar a importância de uma Companhia cinematográfica na Bahia, na época em que a Yemanjá foi fundada, vejamos o que escreve Walter da Silveira sobre a presença do cinema na Bahia no período citado: " Em setembro de 1958, se uma pessoa quisesse escrever sobre cinema na Bahia, não acharia mais que três assuntos: a pequena filmografia de Robatto Filho, o trabalho irregular de Leão Rosemberg e a insistente campanha do Clube de Cinema pelo reconhecimento do filme como expressão de cultura(...)".[30] Walter da Silveira se referia à frágil tradição da prática cinematográfica baiana.

A Yemanjá, entretanto, pouco fará para modificar este quadro. Além de não alcançar seu objetivo empresarial, terá vida curta e inócua e servirá muito mais como uma confraria de amigos que se reúnem para discutir e relaxar. Dentre seus membros apenas Glauber e Luis Paulino se vincularam ao cinema. Os outro tomaram caminhos diferentes. Porém, seus objetivos estatutários - "difundir a cultura, de um modo geral, e a cinematográfica, em particular, observados sempre

---

[28] MATTA, op. Cit., p. 42
[29] ROCHA, op., cit., p. 89.
[30] MATTA, op., cit., p. 48

os padrões culturais da Sétima Arte",[31] - não necessitaram de uma instituição para incutir, naquela juventude, o amor e a responsabilidade com a cultura e com o cinema baiano.

"As jograiescas" , "Mapa", "Ângulos" e o próprio jornal "*Estado da Bahia*", surgiram dentro do estágio desenvolvimentista da Bahia. Um debate em torno da criação de um conceito moderno de Bahia estava em curso em diversos setores da sociedade. Essa nova geração de jovens apenas refletia esse debate e se inseriam no mesmo, aliando-se aos outros setores, em busca de tal modernidade.

EM BUSCA DA MODERNIDADE PERDIDA

Na Bahia, a convivência com o presente sempre esteve vinculada ao passado. A situação de primeira capital e mais importante centro urbano da América Colonial Portuguesa pode ter influenciado a construção desta co-relação entre as duas épocas. A partir da década de cinqüenta do século XX, o discurso que se apresenta ao mundo é o da modernidade e do desenvolvimento. No Brasil, vive-se um processo de renovação cultural[32] inserido num contexto de efervescência e criatividade cultural, cujo marco inicial remonta a 1945, ano da redemocratização do país.[33]

A Bahia alcança esse período em pleno processo de interpretação interna. É preciso se conhecer para se adequar aos novos tempos. Mas é preciso, também, ao mesmo tempo, construir esse novo tempo baiano. Para Renato Ortiz " É impossível compreendermos a década de cinqüenta e parte da de sessenta sem levarmos em consideração este sentimento de esperança e a profunda convicção de seus participantes de estarem vivendo um momento particular da história brasileira".[34] Este sentimento chegou como um furacão na velha província da Bahia, e este período se mostrou, singular e embrionário na construção de um

---

[31] GOMES, Esse vulcão..., p. 46.
[32] ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Industria Cultural, São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 102.
[33] Ibid., p. 101.
[34] Ibid., p.110.

novo modelo de Bahia. Portanto, em termos culturais, o espaço, o povo e o poder serão lidos e interpretados sob os mais diversos pontos de vista.

Estamos em janeiro de 1958 e o prefeito de Salvador, Hélio Machado enaltece a alma popular do baiano, temperamento decisivo, na visão do político, diante das adversidades da vida cotidiana:

> (...) E farei por compreender que o carnaval é sob certo aspecto uma necessidade para o povo; espécie de compensação pelo labor cotidiano em circunstâncias quase nunca ideais. Compensação tanto mais eficaz quanto se sabe que na Bahia o carnaval não degenerou na licenciosidade que se lhe atribui em outros lugares. Na Bahia sabe-se realmente brincar dentro da moralidade e da ordem, externando apenas uma alegria que se afirma como característica de nossa alma popular.[35]

O orgulho do chefe do executivo com esta " peculiar" característica do povo baiano recebe um tratamento esvaziado de conteúdo ao vinculá-lo com o carnaval. Por outro lado, Hamilton Correa, crítico de cinema, mostra-se decepcionado com essa mesma categoria social quando afirma que " aqui em Salvador, filmes de péssima categoria mas com êxito de bilheteria, são exibidos em detrimento a películas realizadas com certa sobriedade e honestidade como Rio Zona Norte e o Sobrado."[36]

Em 1958, já havia a Bahia vivido as experiências da Jogralesca, Mapa, Ângulos e Clube de Cinema, porém, ao se referir ao público reduzido que assistiu ao filme "Aquele que deve morrer", a crítica de cinema do Diário de Notícias sentencia:

> (...) Não existe entre nós uma cultura cinematográfica bastante desenvolvida para entender determinados filmes. A obra de Julles Dassin é realmente uma realização de dificil compreensão para o grande público e as nossas elites intelectuais, que deveriam entende-la não tem suficiente conhecimento cinematográfico para poder apreciar as suas excepcionais virtudes estético-formais. (...) Acontece que, aqui, ao contrário de outras capitais, o cinema não desenvolveu-se culturalmente, a não ser em uma percentagem ínfima de aficcionados.[37]

---

[35] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 10 de janeiro. de 1958. p. 5
[36] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 12 de agosto de 1958. p. 5

[37] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 26 de setembro de 1958. p. 2

Da impaciência do crítico não escapa nem mesmo o que ele chama de "elites intelectuais", salva-se apenas uma ínfima minoria. Provavelmente, esse grupo é formado apenas por aqueles que se reúnem em torno do Clube de Cinema. O fundador e principal ideólogo do Clube de Cinema, Walter da Silveira, também se mostra solidário a essa minoria, dos interessados pela arte cinematográfica, mas vai além e busca compreender a "alma popular", referida pelo prefeito Heitor Dias: "faltou em 1958 educação cinematográfica ao público considerado em conjunto. Só escassa minoria exige e ama o filme como arte, a multidão requer apenas o espetáculo, um espetáculo que o evada do cotidiano, pelo sonho, pela gargalhada ou pelo pranto."[38]

Nesse momento, sentia a Bahia a necessidade de iniciar um processo que vinha sendo colocado em curso em nível nacional: a formação de um público. Necessariamente, nesse primeiro momento, não passaria essa formação por uma massificação cultural, mas em algo que definisse sociologicamente o potencial de expansão de diversas atividades culturais, entre elas o cinema. O rico momento cultural que seria construído na Bahia, nesse período, não só estava inserido num contexto nacional de desenvolvimento político e econômico, mas, também, refletia um debate nacional em torno da formação de um público urbano consumidor de arte entre as camadas mais escolarizadas da sociedade. [39]

A tônica dos discursos e práticas seguintes seja no campo político, econômico e, especificamente onde nos interessa, no cultural, será o de popular "versus" erudito e arcaico "versus" moderno. É tempo de entender o estágio cultural do baiano e da Bahia e buscar construir um conceito de Bahia contemporânea. Essa construção passará pelo diálogo que se estabelecerá entre a tradição e a mudança. O desafio é o de desatar o nó da vinculação passado – presente , a fim de construir os laços necessários que possibilitem assentar as bases deste "novo tempo baiano". Se para os baianos a Bahia não é só o antigo, sob o olhar "estrangeiro", a Bahia ainda não representa o moderno.

---

[38] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 04 de janeiro de 1959 p. 5
[39] ORTIZ, op. Cit., p 102.

Odete Dourado vai encontrar no Renascimento europeu do século XV a matriz em que a relação moderno/antigo se tornará mais complexa e ambígua. Segundo a autora, o ponto crucial se dá a partir do momento em que essa relação se vê acrescida da noção de valor: " moderno se opõe a medieval, de mau gosto, velho enquanto que antigo assume um caráter paradigmático para o presente, um modelo a ser imitado nas novas criações." [40] É possível, a partir da afirmativa de Dourado, entender a relação dialética que poderá ser realizada no espaço baiano, onde o antigo servirá como paradigma de sua própria modernidade.

Da análise dos diversos discursos, nem sempre o político estará em sintonia com o intelectual. Ao discurso político cabe fazer a vinculação trilateral entre a tradição do passado, o popular e o moderno. Já o discurso intelectual, será analítico e afirmativo, sem, no entanto, perder de vista o real valor da tradição.

Ao empossar a Comissão de Cultura Artística e Teatral da Bahia, cuja função era de organizar e programar as atividades do Teatro Castro Alves, o Governador Antônio Balbino acentuava " que só o fato da inauguração do Teatro significará um acontecimento que marcará época na vida social, cultural e artística da Bahia".[41] O governador, em seguida, foge da possível interpretação elitista de seu discurso e afirma que no conjunto do Teatro há locais apropriados para as mais diversas atividades artísticas e culturais, inclusive para os grandes espetáculos populares.[42]

Em julho de 1958, o Teatro sofreu, dias antes da inauguração oficial, lamentavelmente, um incêndio. Na época, Juracy Magalhães já estava substituindo Balbino à frente do executivo estadual. Glauber Rocha, em editorial na revista Mapa, trata do tema de forma contundente como lhe é peculiar, se posicionando abertamente ao lado do popular e aproveitando para ironizar e colocar sob suspeição uma parcela da intelectualidade baiana:

---

[40] CARDOSO, Luis Antonio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. (org). (Re) Discutindo o modernismo: Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Salvador, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Ufba, 1977, p. 141.
[41] *ESTADO DA BAHIA*, 09 de janeiro de 1958. p. 5
[42] id

> Lamentável o incêndio do Teatro Castro Alves. A sua reconstrução será um exemplo de luta e nisto Mapa apóia o Governo. Todavia, cala diante da comissão de cultura artística que dirige o teatro e ao que tudo indica assim permanecerá. À exceção de três ou quatro membros os demais representam a reação e a ignorância mistificada da Bahia. Gente sem timbre intelectual para tarefa altamente responsável. Sangue velho em farra pseudo-artística, funcionando para uma classe histericamente ansiosa de reviver, sob as linhas modernas da casa, o ambiente dos romances de Alexandre Dumas. E agora, se o teatro é do povo como a política anuncia, que o primeiro espetáculo seja para o povo e não para a burrice de casaca.[43]

É certo que Glauber e política não tratavam do mesmo conceito de povo. Se, para a política, estava latente o populismo, em Glauber, o momento era de se pensar melhor o real significado da cultura popular. Anos mais tarde, em entrevista a Alex Viany, ele trouxe à tona o resultado desse seu pensamento embrionário:

> (...) O Cinema Novo surgiu com sua força cultural no momento exato em que a chamada cultura popular se definiu melhor. (...) Antes de surgir o Cinema Novo surgiu o movimento de renovação do teatro brasileiro (com o Teatro de Arena), dentro daquela consciência de nacionalismo que começou a tomar forma nos últimos anos de Getúlio Vargas e que minha geração conheceu nos turbulentos governos subseqüentes de Juscelino, Jânio e Jango.[44]

Em Glauber Rocha, a força do cinema e, a nosso ver, o próprio conceito de cultura não surgem do acaso nem tampouco distanciados do contexto que os cercam:

> (...) Está ligado não só às próprias tentativas do cinema como também a todo esse paralelismo da cultura, os movimentos de cultura popular, tudo isso. O Cinema Novo surgiu disso e sofrendo influências disso e procurando contribuir para isso. Eu acho muito importante tal verificação: para mim, se tudo isso não houvesse acontecido no Brasil, não haveria esse sentido grupal de cinema, de pensamento conjunto, pois foi justamente nessa época que o Brasil passou a pensar também em termos mais definidos: os problemas de nacionalismo foram encarados quase numa tentativa de sistematização, os problemas da cultura brasileira, de cultura popular, e os problemas da arte em geral.[45]

Em entrevista a Raquel Gerber, falando sobre sua experiência como colaborador do suplemento dominical do *Jornal do Brasil* (1958), confirmava o cineasta baiano sua estratégia: " O que interessa é desmistificar certos processos, eu entrei logo de sola dizendo que o cinema interessa do ponto de vista da cultura popular liberada".[46] Essa verificação de Glauber em relação ao Brasil pode ser,

---

[43] GOMES, Esse vulcão... p. 37
[44] REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA n 1 p. 193.
[45] ibid. p 194.
[46] GERBER, op., cit. p. 25.

guardando-se as devidas proporções, diretamente transferida para a Bahia na mesma época.

O grande símbolo cultural do governo Juracy Magalhães foi o Museu de Arte Moderna. Em torno dele, foram construídos não só diversos discursos, como, também, serviu este de veículo para alcançar a tão desejada modernidade baiana. Mais uma vez, ocorre uma certa adesão por setores da imprensa, e o Diário de Notícias transforma em manchete uma frase dita pela primeira-dama, Lavínia Magalhães, sobre a instalação do museu : " A Bahia deve ter a ambição de ser grande".[47]

A "velha província" reconhecia suas limitações, mas a época era de desenvolvimento e não se poderia perder o bonde da história. Entrávamos no campo da política, na era das boas intenções, da "crise de crescimento" do Presidente Juscelino. Para a sociedade, era necessário deixar bem claro que nenhum esforço por parte dos poderes públicos, seria em vão. Em discurso na inauguração do MAMB, o Governador Juracy Magalhães parecia ter plena consciência do papel motivador que lhe era exigido:" O MAMB nasce pobre, como um Museu de província, de recursos limitados, porém rico, no que pode oferecer de ensinamento, de educação artística, de fomento ao bom gosto, de salutar influência na vida da cidade e dos seus habitantes. Longe de desprezar o passado, aqui ele aprenderá a amá-lo pelo que ele tem de duradouro, de autêntico, de ligação eterna com o presente."[48]

Visivelmente, é de interesse do governador não dispensar o certo (o passado) pelo duvidoso (o presente) e, mais do que isto, o diálogo entre os dois tempos se concretiza. A identificação baiana com o seu passado histórico de características datadas no tempo, repercutirá sempre, quando o assunto for a relação passado – presente. Durante todo esse período analisado por nós, percebemos um certo conflito de visões de Bahia entre baianos e não baianos. Se entre os baianos – como será visto com mais acuidade em algumas subseções de

[47] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. 27 de maio de 1959. p. 3
[48] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. 18 de janeiro de 1960 p. 5.

capítulo desta dissertação – a Bahia era muito mais do que o simples pitoresco, entre os estrangeiros, esta era a grande atração.

De passagem por Salvador, o compositor americano Virgil Thompson afirmara ter a Bahia mais identidade e características africanas do que o Estado americano do Alabama.[49] A capital baiana foi indicada por Thompson a conterrâneos que buscassem um lugar cuja temática fosse os negros e sua tradição.

O grande gravador alemão Friedlander assim descreve a Bahia, onde, para ele, viveu a maior aventura de sua vida: "quando me vi diante de alguns dias de férias, todos os meus alunos e artistas brasileiros que conheço disseram-me que só na Bahia poderia ser o lugar indicado para uns dias de folga porque aqui está o Brasil. Esta é uma terra fantástica e jamais vi coisa igual e nada mais impressionante que as cores tão características e o seu movimento topográfico."[50] Sobre a capoeira, disse depois Friedlander "senti como uma dança de guerra".[51] O olhar estrangeiro sobre a Bahia ganha um conteúdo desafiador do ponto de vista dos baianos. A crise de identidade baiana é reflexo de uma fase de transição. Dentre todos que naquele momento tinham a responsabilidade de interpretar a Bahia, a provocação indireta serviu como elemento motivador.

Um passo importante para a divulgação, sob o ponto de vista da própria Bahia, das "coisas da Bahia" em termos nacionais, foi a presença baiana na Bienal de São Paulo, acontecida em setembro de 1958. A "Exposição Bahia", elaborada e montada sob a liderança de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, fundador e diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, visava principalmente expor os problemas 'culturais'do Nordeste. Segundo a própria Lina Bo Bardi, "a exposição, mais de antropologia cultural do que de arte, despertou, com sua violência popular, sua novidade de apresentação (extrema simplicidade de meios expressivos, chão coberto de folhas verdes, slides) o interesse do público

---

[49] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 30 de setembro de 1958 p. 11
[50] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 02 de setembro de 1958 p. 3.
[51] id.

paulista"[52] Jorge Amado assim descreve a participação baiana na Bienal de São Paulo:

> Esta exposição é um golpe de vista sobre a Bahia. (...) Ela representou mais uma contribuição da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para a divulgação de verdade e do segredo da Bahia, de sua verdade mais profunda e seu mistério maior. (...) Esta exposição vai mais além do folclore, do simples pitoresco, penetra fundo na realidade e no mistério da Bahia. (...) Salvador da Bahia é feita de poesia e de drama, de beleza antiga e de duro trabalho, de ritos de gentileza ultracivilizada e de negras pedras onde se entranhou o sangue dos homens escravizados. Seu mistério não é superficial e turístico, sua realidade não é simples e fácil.[53]

Jorge é sábio e não se compromete. Recorre ao passado histórico, assim como o governador Juracy, mas referenda o mistério diante de uma realidade indecifrável.

Referindo-se à mesma exposição em São Paulo, Glauber disse que toda a mágica baiana estava presente.[54] Na visão do cineasta, eventos como a Bienal deveriam ser instrumentalizados para que tivesse a Bahia uma maior visibilidade nos cenários nacional e internacional.[55] O fato era saber que tipo de especificidades baianas se queria dar visibilidade, pois, já se tinha no exterior um conceito próprio de Bahia.

Se Jorge Amado é fiel à sua Bahia, assim também o é o cineasta francês Patrice Dally. "Lê Tout pour Lê Tout " este é o filme que Dally veio fazer na Bahia. O roteiro conta a história de um casal de jovens franceses que moram no Brasil, ele em São Paulo ela em Salvador.

A análise do *Diário de Notícias* é sintomática sobre o argumento: " O filme visa mostrar o contraste entre a fria e dura São Paulo e a humana e paradisíaca Bahia." [56] O próprio Dally parece fornecer subsídios para tal conclusão: "O meu filme foi escolhido para ser feito na Bahia não só por ser uma terra de grande conteúdo humano e encantador como, também, porque há um grande interesse na Europa pelo Brasil. Gostaria, entretanto, de frisar que o meu filme será fiel à

---

[52] BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os Brancos.Revista Mirante das Artes. n 6 São Paulo, nov. /dez. 1967 p 19

[53] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 13 de setembro de 1959. Sup. Artes e Letras.

[54] *ESTADO DA BAHIA* 15 de outubro de 1959. p. 6./10/59 P. 6

[55] id.

[56] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 06 de setembro de 1959. p. 5

Bahia. Interessa-nos apenas mostrar a beleza paisagística".[57] A Bahia, à qual o cineasta francês é fiel, estará em pleno processo revisionista.

O fato que serviria de convergência desta nova elite intelectual baiana[58], constituía-se em torno de um "projeto" que visasse "impor" a Bahia no cenário nacional e internacional.

Se, para o Governador Juracy Magalhães, o tempo era o de aproveitar a hora exata de desenvolver a Bahia, para essa nova geração de intelectuais esse desenvolvimento passaria, necessariamente, pela disseminação cultural. Para Lina Bo Bardi, arquiteta de origem italiana, convidada por Juracy para dirigir o MAMB, o principal objetivo do museu não só deveria ser o desenvolvimento do movimento artístico, mas a possibilidade de que este gerasse a criação de um movimento brasileiro de exportação de arte.[59] Segundo a própria arquiteta, do Sul do país, nada tinha saído em termos de exportação de arte.

O caminho estratégico a ser percorrido por aqueles que estariam pensando e interpretando a Bahia naquele momento, necessitava da convergência de discursos e práticas entre intelectuais e políticos. É contínua a preocupação do governador Juracy Magalhães com a ligação ao passado:

> Poder-se-ia perguntar, porque uma das primeiras realizações culturais de minha administração seja um Museu de Arte Moderna. Sobretudo numa terra que deu ao Brasil, no passado, as suas mais ricas e mais soberbas manifestações artísticas: aqui se tendo, na arquitetura, na pintura, um conjunto inestimável de arte antiga, como raramente se verificará, em outra cidade deste continente.[60]

O governador cria a dúvida para que ele mesmo possa resolve-la. Recorre sua excelência ao que ele chamou de "signo da criação " onde passado e presente não se repelem, antes formam um todo, através do tempo e do espaço. [61] Para o chefe do executivo baiano, tudo isso vem identificar a autenticidade e a unidade do espírito de um povo.[62] Odete Dourado, ao analisar a diluição do antigo

---

[57] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 06 de setembro de 1959 p. 5.
[58] BARDI. op., cit. p. 1
[59] *JORNAL DA BAHIA* 07 de janeiro de 1960 p. 6 - 7
[60] *ESTADO DA BAHIA* 07 de janeiro de 1960 p. 3.
[61] *ESTADO DA BAHIA* 07 de janeiro de 1960. p. 3.
[62] id.

no novo e a exigência da permanência, dialoga indiretamente com o Governador Juracy Magalhães, mas sinaliza para um possível imbróglio dialético que pode provocar a formação desse "todo" harmonioso:

> Ao se definir pela novidade, o moderno adquire uma característica que ao mesmo tempo o constitui e o destrói. O novo está por definição destinado a se transformar no seu contrário, no não-mais-novo, e o moderno passa conseqüentemente a designar um intervalo de atualidade cada vez mais restrito. Ao mesmo tempo, a opção pela novidade com sua conseqüente, impositiva e incessante busca da diferença, termina por contaminar e destruir de forma virulenta o tão necessário antigo. [63]

O MAMB foi o grande símbolo da modernidade do governo Juracy Magalhães. Juracy era o homem da ideologia desenvolvimentista na Bahia. CPE e MAMB não poderiam dissociar-se. Machado Neto, chefe do setor educacional da CPE, faz a aproximação entre ambos, dentro do projeto desenvolvimentista: "O objetivo de uma escola de desenho industrial e artesanato no MAMB tem a finalidade de superar a fratura projeto-execução no campo do desenho industrial, visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeto-ação." [64]

Esse objetivo de Machado Neto está correlato ao projeto do Museu de Arte Popular do Unhão planejado pela arquiteta Lina Bo Bardi. O projeto de Lina Bo Bardi– que viria a ser abortado quando esta deixa a Bahia por conta do golpe militar de 1964 – transformaria o Museu em centro de pesquisas, uma espécie de Universidade Popular, orientada por técnicos e economistas mais do que artistas. O objetivo era transformar o pré-artesanato nordestino em indústria, visando o desenvolvimento do país.[65]

Em tempos de funcionalidades, o turismo ganhou também um tratamento que começava a se aproximar do profissionalismo. Autenticidade com manutenção da unidade - esta é a tônica do "projeto oficial". O Plano Diretor de Turismo, planejado pela CPE, foi o resultado de um trabalho pioneiro no Estado sobre o uso do turismo como gerador de divisas. O "todo", reivindicado pelo governador,

---

[63] CARDOSO, (Re) Discutindo..., p. 144.
[64] *ESTADO DA BAHIA* 19 de abril de 1961. p. 4.
[65] BARDI, op. cit. p. 1

formado pela união do passado e do presente, ultrapassa a barreira da teoria e ganha contornos de prática. O Plano Diretor não deixa dúvidas de que o passo estratégico a ser dado naquele momento era o de uma temporária supremacia do período cultural em construção sobre o já historicamente construído:

> À primeira vista quando se fala em turismo, muita gente pensa que a única coisa que podemos oferecer ao visitante é essa bela e grande amostra da arquitetura barroca, constituída por velhos solares, fortalezas e templos, marcos históricos de um período de nossa cultura. (...) No campo cultural, hoje pode oferecer nossa cidade, grandes amostras. A pintura, a escultura a musica, são elementos artísticos que poderão exercer grande atração aos visitantes. Galerias permanentes, em locais adequados, facilmente podem ser instaladas. Os Seminários de Musica da Universidade da Bahia se constituem uma grande possibilidade turística. [66]

O Plano Diretor do governo exprime, diretamente, a preocupação já presente na sociedade baiana, de instituir um diálogo sem conflitos entre o antigo e o novo, a fim de alcançar a síntese cultural baiana. Não é do interesse deliberado da política provocar distúrbios na unidade cultural do povo. Canclini, ao analisar a relação entre cultura popular e capitalismo, utiliza o turismo como um instrumento de reconciliação entre o atraso e a beleza:

> A fascinação nostálgica pelo rústico e pelo natural é uma das motivações mais invocadas pelo turismo. Ainda que o sistema capitalista proponha a homogeneidade urbana e conforto tecnológico como modelo de vida, mesmo que seu projeto básico seja apropriar-se da natureza e subordinar todas as formas de produção à economia mercantil, esta indústria multinacional que é o turismo necessita preservar as comunidades arcaicas como museus vivos. [67]

Por outro lado, a cultura acadêmica constituída pela Universidade da Bahia, não tem o alcance popular com a dimensão exigida pela política. Esse alcance só será inicialmente vislumbrado com o surgimento da televisão. O Governador Juracy Magalhães, em discurso na inauguração da TV Itapoan, reafirma a unidade entre os níveis diferenciados de cultura, agora em torno de um elemento "autenticamente" popular:

---

[66] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 26 de setembro de 1960 Sup. Artes e Letras.
[67] CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo, São Paulo: Ed. Brasiliense1983. p. 66

> Hoje é um dia de festas para a Bahia. Não só para a Bahia cultural e artística: para nós todos, para o povo. Este empreendimento, de cuja magnitude somente as gerações futuras terão a exata medida, é das armas mais eficientes no progresso de uma coletividade. Elemento de divulgação, mobilizando ao mesmo tempo dois sentidos, pode se constituir – como acredito se constituirá – em autêntica universidade popular.[68]

A televisão não teve seu sentido desenvolvimentista esquecido. O *Diário de Notícias*, em editorial, enalteceu seu alto poder de penetração alcançando a intimidade dos lares. Ainda segundo o editorial, com a televisão, a Bahia insere-se no mesmo ritmo de progresso das grandes capitais do Brasil e do mundo.[69]

Ao caracterizar a televisão como uma universidade popular, o Governador Juracy Magalhães aproxima-se do grande debate entre os intelectuais baianos: a cultura popular no contexto da cultura moderna. A arquiteta Lina Bo Bardi, idealizadora e diretora do novo Museu de Arte Moderna, opta por um caminho original em torno do tema. Talvez decepcionada com a burguesia paulista e transparecendo uma pontinha de revanchismo, vai apimentar o debate com a seguinte opinião:

> O novo museu se esforçará para afastar-se o mais possível do cosmopolitismo incolor e "snob" da pseudo cultura moderna, para começar a agir construtivamente no novo mundo da verdadeira cultura moderna. Neste sentido o Museu de Arte Moderna da Bahia, que em breve publicará seu programa de atividades, procurará entrar, sem retórica, na vida do país. Procurará, acima de tudo, tornar-se uma necessidade.[70]

Não importa as motivações de Lina Bo Bardi, o fato é que ganhou a Bahia, seu povo e sua cultura uma aliada de peso. A passagem de Lina Bo Bardi pela Bahia rendeu frutos e já foi devidamente apreciada com mais acuidade em trabalho acadêmico.[71] Interessa-nos apenas uma contextualização da cultura baiana no discurso teórico e prático da arquiteta.

Em Antônio Risério, vamos encontrar a seguinte conclusão sobre o estágio cultural baiano entre o final da década de cinqüenta e o inicio da de sessenta: " (...) A realidade cultural baiana foi afetada, funda e profundamente, pela chuva de signos da modernidade estética e intelectual que a atingiu – e principalmente

---

[68] *DIÁRIO DE NOTICIAS* 22 de novembro de 1960 p.. 1
[69] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 23 de novembro de 1060. p. 4.
[70] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 18 de outubro de 1959. p. 5.
[71] Ver: RISÉRIO op. cit

pelos curtos-circuitos provocados pelas incessantes e ruidosas investidas da avant-garde".[72] A presença de Lina não só engrossou a chuva como deve ter provocado curtos-circuitos imediatos e de conseqüências no mínimo embaraçosas, como as provocadas por este depoimento ao *Jornal da Bahia*:

> (...) Não existe aqui aquela outra coisa de lá (São Paulo) que revolta: o ar de superioridade e os risos da burguesia quando olham obras que não entendem. Dá prazer ver como o baiano de todas as camadas olha com curiosidade e respeito todos estes quadros gostem ou não. Explica-se: a Bahia é a única cidade do Brasil que tem tradição cultural. Aqui há ambiente, há uma sensibilidade mais apurada para os problemas da arte.[73]

Risério chama de "sensibilidade antropológica" o fato de Lina, segundo ele, ver a cultura popular como cultura. Por outro lado, a generosidade de Lina com o nível cultural do baiano parece ter raízes mais profundas do que puramente antropológicas.

Um importante documento escrito por Lina, em sua estada baiana, foi o texto "Cinco anos entre os 'Brancos'". Publicado pela primeira vez em 1967 na revista Mirante das Artes, o texto faz um balanço do quadro cultural baiano no período que antecedeu o golpe militar de 1964. A chegada de Lina Bo Bardi à Bahia se dá em 1958, e sua vinda representa mais uma , dentre várias, de "estrangeiros" que chegaram para colaborar com os diversos setores da cultura baiana, como Martim Gonçalves (teatro) e Agostinho da Silva (CEAO) e Koellroutter (música).

Ao chegar à Bahia, sua incumbência inicial foi a de fundar e organizar o Museu de Arte Moderna. Lina, entretanto, foi além disso, e acabou inserindo-se no debate cultural presente no meio intelectual baiano. Lina, assim como Glauber Rocha e sua "estética da fome", não se dislumbrou com o mito da modernidade cosmopolita. Sua visão do moderno não prescindia do popular, pelo contrario, deveria ser construído a partir deste. Para Lina, popular e moderno eram partes de um mesmo todo.

O museu a ser fundado não poderia estar desconectado do contexto. Segundo Lina, " (...) No quadro cultural que antecedeu os acontecimentos de abril

---

[72] RISÉRIO. Op. cit. p 122 – 123.
[73] *JORNAL DA BAHIA* 31 de janeiro de 1960 p. 6 – 7.

de 64, marcado principalmente pelo antibacharelismo da Universidade de Brasília e pela ação de dignificação da função pública, e da posição técnica desenvolvida pela Sudene, situam-se o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia." [74]

Seu museu não deveria ser apenas moderno, mas popular e vanguardista:

> O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi museu no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia ' conservar'; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural, que assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido áulico) pobre, pudesse lucidamente, superando as fases 'culturalista' e 'historicista' do Ocidente, (rigorosamente distinta do Folklore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força dum novo humanismo (nem humanitarismo nem umanesimo) .[75]

Nesse trecho está presente todo o arcabouço do pensamento de Lina. Ela chama de museu tradicional o museu que apenas conserva. Não tem a Bahia algo ainda a conservar, muito pelo contrário, tudo está ainda em processo de construção. A técnica, tão presente no discurso baiano da época, aparece como método para se alcançar a verdadeira cultura moderna, mas sem abrir mão do humanismo popularizado. Percebemos a rápida e concreta inserção da arquiteta na realidade político – cultural baiana da época.

Não contente em estabelecer um conceito de museu que não se prestasse à mera posição decorativa, Lina procura dar ao museu uma funcionalidade "revolucionária" no interior da sociedade. O primeiro grande passo foi identificar possíveis obstáculos representados por algum agrupamento social ou o que ela chamava de "cultura estabelecida". Os grupos hostis ao seu trabalho são identificados por ela como uma "classe cultural constituída em moldes provincianos", formada pela "celebridade nacional" de artistas reunidos em grupos folkloricos (dado o caráter turístico da cidade) e a imprensa local.[76]

Em contrapartida, Lina vislumbrava, na Universidade, nos estudantes e no "caráter profundamente popular da Bahia", um grupo que poderia dar sustentação ao seu projeto. Seu otimismo em relação às possibilidades transformadoras da

---

[74] BARDI. op., cit. p. 1
[75] Id.
[76] Id

cultura baiana era tão grande que, para ela, " o provincianismo cultural era reduzido a uma classe dirigente em via de desmantelamento, e praticamente inexistente quando começasse um verdadeiro movimento de cultura de base".[77]

Lina também vai-se aproximar do debate sobre a convivência passado-presente. Sua relação com o Teatro Castro Alves e o Solar do Unhão vão exemplificar e caracterizar sua presença e prática nesse debate. O Teatro Castro Alves foi construído para ser o grande símbolo arquitetônico da Bahia moderna. Após sofrer o incêndio que o destruiu quase por completo, novas idéias, em termos arquitetônicos, surgiram em torno de sua reconstrução. Setores mais tradicionais persistiam em reconstruí-lo nos mesmos moldes, o que veio a acontecer mais tarde. Assim planejava Lina a reconstrução do teatro: " (...) Pensei em reconstruí-lo não nos moldes do teatro de 'corte' italiano do século XVIII ou do burguês do século XIX, mas como teatro popular moderno, sem a anacrônica mecanização do palco e com cenas laterais; sem a 'decoração' pretensiosa".[78]

Nesse caso do teatro, a possibilidade de adequá-lo ao seu projeto de cultura popular e moderna, fazendo uso de uma arquitetura mais arrojada e livre, deu a Lina a pretensão de recriar o moderno dentro do próprio moderno. Já em relação ao Solar do Unhão, local para onde foi transferido o museu, por conta da reconstrução do teatro, onde este esteve desde sua fundação, Lina mostrou toda sua cautela ao lidar com um patrimônio colonial dentro de um contexto moderno. Para a arquiteta, na restauração do Solar, seria necessário a utilização do que ela chamou de restauração crítica, cuja definição: " Tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento, ou conjunto, representa como poética, dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando, não embalsamar o monumento, mas integrá-lo, ao máximo, na vida moderna". [79]

O texto de Lina fala de cinco anos entre os brancos. Brancos que ela coloca entre aspas e constitui uma certa ironia a uma sociedade que talvez não a tenha compreendido. Foram cinco anos de intensa atividade na tentativa de execução de um projeto que ao visar as camadas populares, recebeu críticas e apoios. Sobre

---

[77] Id.
[78] Id
[79] *DIARIO DE NOTICIAS*. 24 março de 1963. p. 5.

as críticas ela caracterizou-as de covardias, defecções e velhacarias e sobre os apoios ela preferiu citar os nomes dos "brancos" com quem pôde contar: " Walter da Silveira, Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Noênio Spinola, Geraldo Sarno, Norberto Salles, Rômulo Almeida, Augusto Silvani, Eron de Alencar, Vivaldo Costa Lima, Sobral, Livio Xavier e Calazans".[80]

Se esses "brancos" citados, de acordo com Lina, formam um grupo que se constituirá numa "elite" progressista baiana, aquilo que ela chamou de "classe cultural provinciana em vias de desmantelamento" , parece ter sido identificada por Glauber, entre setores da classe-média. Em fevereiro de 1961, o cineasta escreveu um texto, no *Diário de Notícias*, sob o título "Inconsciência e inconseqüência da atual cultura baiana", [81] e trouxe para o debate intelectual dois temas: o provincianismo e a moral da classe média.

O tom era de balanço e perspectivas, e a primeira constatação do autor foi de que " verdadeiramente, sem abuso da palavra, a terra é província". Mesmo a cidade, já tendo passado por diversas experiências no campo da cultura, que a fizeram avançar, Glauber identifica entraves que dificultavam o desenvolvimento cultural da 'província'. "(...) Todavia , uma província que se liberta dia a dia, embora as constantes da moral classe-média permaneçam ativas em todos os setores da vida cultural".[82]

Glauber parece ter identificado o principal responsável pelo atraso cultural baiano. O cineasta reconhece o novo clima cultural baiano, mas observa que este carece de maior prestígio. O papel de sua geração é o de reagir contra as críticas hostis que se refletem no que ele chama de "crítica venenosa", não com respostas mas com trabalho.[83]

O objetivo de Glauber, além de caracterizar o estágio cultural baiano e identificar os entraves ao seu desenvolvimento, seria o da expansão, para além das fronteiras do Estado, da própria cultura baiana. Coerente com o seu tempo, foi

---

[80] BARDI. op. cit., p.1
[81] *DIARIO DE NOTICIAS*, 5 de fev. de 1961. p. 5.
[82] Id
[83] Id

a imprensa escrita que o cineasta vislumbrou como veículo ideal de propagação de idéias:

> (...) Assim, não possuindo colunista especializado de cultura, a não ser aqueles de cinema (e aí não estou puxando a braza para minha sardinha, pois ao menos temos uma "associação') o que resta na imprensa são alguns noticiaristas improvisados, autênticas comadres de interesses pessoais. A uma geração nova de imprensa que reúne os nomes de Flávio Costa, Inácio Alencar, Ariovaldo Matos, Nelson de Araújo, adicionada por outros que lideram Florisvaldo Mattos, Paulo Gil Soares, Silvio Lamenha Lins, João Carlos Teixeira Gomes e José Contreiras, opõe-se uma mentalidade retrograda do 'colunismo lírico', da 'reportagem com fundo moral' do 'editorialismo bom conselho, do 'academismo enciumado' que, sobre todos os aspectos, entravam a propaganda baiana nos outros Estados principalmente naqueles mais 'civilizados'de Rio e São Paulo.[84]

Glauber finaliza este "desabafo" da forma mais glauberiana possível, como um eminente profeta de um possível caos: "(...) Mas gostaria que todos vocês, que lideram nosso verdadeiro pensamento se empenhassem para levar a Bahia um passo a frente.. Porque, se agora não agirmos, no dia em que o governador Juracy, o escritor Jorge Amado, o cantor Caimmy e a bela Marta estiverem mortos, a Bahia não passará de uma digna sepultura saudosista" .[85]

Citado por Glauber, o Governador Juracy Magalhães não se furta a enviar-lhe uma correspondência em agradecimento. A transcrição, na íntegra, do conteúdo da correspondência faz-se necessário para ilustrar a sutil convergência de idéias e práticas, por diferentes setores da sociedade baiana.

> Fiquei ciente de seus comentários sob o título 'Inconsciência e inconseqüência da atual cultura baiana'. Você é, com efeito, um jovem artista, independente, e sua inteligência e dedicação às cousas do espírito transparecem na obra que vem construindo. Possui, portanto, autoridade para emitir os juízos que publicou. Oportunos e justos. Realmente, temos que realizar na Bahia, a todo custo, um trabalho de equipe que reconduza àquele posto seu de realce. Eu apenas sou um entusiasta e procuro realizar o que posso, para dar prestígio aos valores de nossa terra, em todos os campos. E ao escrever-lhe estas palavras, ditadas pelo agradecimento ao gereroso impulso que o fez citar-me entre os poucos que asseguram o renome da velha Província, penso que este será talvez um dos epitáfios que estou criando para mim Mesmo: - 'Foi um homem que procurou ajudar a Bahia em todos os sentidos'. Crei-me, pois, que nada me poderia ter sido mais justo do que ver estas intenções. Reconhecidas por um jovem do seu legítimo talento. Com elevado apreço, Juracy Magalhães.[86]

---

[84] Id.
[85] Id.
[86] ROCHA, op. Cit., p. 138

O texto de Glauber vai repercutir e inspirar novos balanços. Carlos Nelson Coutinho faz coro com o cineasta e sob o título "A Cultura baiana: esboço de sua problemática" [87], exprime a preocupação de parte da intelectualidade da época com o entendimento do estágio cultural baiana.

Coutinho fala de uma postura alienante e provinciana que se estruturou e consolidou por todo o universo cultural do Brasil. Por partir de uma análise nacional, seu texto busca as raízes históricas e sociais de tal postura alienada e sua ligação interna com a classe média.

O moralismo classe-média brasileiro será o fator de destaque para a permanência da postura provinciana no trato das manifestações culturais. Em termos de raízes históricas, o autor remonta ao começo de nossa história, para encontrar a formação da classe média no contexto de dependência econômica em relação à metrópole. Ainda sem uma identidade própria, coube a essa classe média vivenciar apenas os problemas desta metrópole como se fossem os seus problemas. A utilização deste pressuposto para justificar a alienação cultural da nova classe é assim definida por Coutinho:

> (...) A preocupação intelectual se estrutura, não a partir de uma problemática real – a saber, como elaboração teórica de experiências sociais pretéritas, e objetivando um emprego funcional de transformação social ou de comunicação estética de experiências vitais, surge sim, a partir de uma falsa necessidade de diferenciar uma camada livre da população – livre , mas não-proprietária – daquela massa humana da escravaria, que como classe oprimida que era, encarnava em si, a problemática mesmo do Brasil. A cultura desvincula-se assim do humano, da realidade, e isso constitui a alienação da criação intelectual brasileira – estruturada e fundamentada sobre realidades e pressupostos que escapam à experiência social de seus forjadores pois refletem apenas condições específicas a outras realidades sociais exteriores.[88]

Este trecho explica a preocupação de Glauber com os entraves presentes nos diversos setores da vida cultural, entre eles o do "academismo enciumado". A lição que deve ser tirada, pela cultura baiana, desta análise histórica aproxima mais uma vez Glauber de Coutinho. Se para o cineasta o momento era de reagir não com respostas mas com trabalho, Coutinho fala de um movimento que não

---

[87] *DIARIO DE NOTICIAS*, 26 de fev. de 1961. p. 5.
[88] Id.

seja inconseqüente e que deixe de ser apenas um "contra-pensamento" para se afirmar como um movimento construtivo,[89] ou seja, longe de ser apenas destruição, defina também o que quer colocar no lugar.

A conclusão de Coutinho, tal qual a de Glauber, também não é eivada de tanto otimismo. A vontade é de que o "espírito crítico" norteie e oriente a cultura baiana, mas uma rápida análise da realidade favorece o reconhecimento da supremacia absoluta da antiga forma cultural alienada.[90] Na ótica desses dois importantes analistas, a província iniciava os anos sessenta ainda necessitando construir sua própria identidade.

Dois anos depois, Alberto Silva, ao fazer no Diário de Notícias um panorama das artes baianas, chega à seguinte conclusão: "(...) A arquitetura, a música e a dança estavam apenas confinadas às suas faculdades. A musica popular estava estagnada e a não-popular só em radiola. Só o cinema, o teatro e a literatura movimentam a província".[91] Definitivamente, ainda havia espaço para se pensar nos efeitos da decantada efervescência cultural baiana."

Fica de fora do panorama acima a arte plástica. Fundada em 1877, a Escola de Belas Artes, só por esta conotação histórica, já se caracterizava como um bastião do provincianismo conservador.Em tempos de modernização e mudanças, foi a Escola de Belas Artes um espaço cultural agitado por excelência. De um lado, o clássico e o tradicional; do outro, novas técnicas e novas inspirações.[92]

No centro de um debate entre o passado e o presente e entre a tradição e a modernidade, não faltará, dentro das relações de poder, os integrados e os excluídos. Retornando a Carlos Nelson Coutinho, o fato é saber o que identifica e comunica artisticamente aquilo que é especificamente nosso.[93]

Uma pista de que este debate aconteceu nos é dado por Juarez Paraíso - membro de um grupo de artistas plásticos baianos denominado Grupo dos 7 , formado por Jacyra Oswald, Leonardo Alencar, Emanuel Araújo, Edison Luis, Luis

---

[89] Id.
[90] Id.
[91] *DIARIO DE NOTICIAS*. 27 de set. de 1963. p. 7.
[92] Sobre isto ver FLEXOR, Maria Helena. A Modernidade da Arte baiana. Salvador, 1994.
[93] *DIARIO DE NOTICIAS*, 26 de março de 1961. p. 5.

Gonzaga e Riolan Coutinho – em entrevista ao Diário de Notícias, perguntado sobre a definição ante-folclórica do grupo, respondi:

> (...) O nosso ante-folclorismo não significa desprezo, mas ao contrário, consciência de que pertencemos a um meio cultural admirável, a uma das mais excelentes cidades do mundo para a fantasia e imaginação do artista, a uma academia poderosa, enfim. Desvinculado do cenário temático, tão procurado pelos turistas desejosos de relíquias ou documentações artísticas com ele comprometido, lançamo-nos à procura de formas de expressão que pela sua individualidade e universalidade situem a Bahia não apenas como uma terra de ' boas tradições'como também , e principalmente, de possíveis contribuintes para uma arte de vanguarda universal. Não mais dependemos das exportações, porém realizar arte desvinculada tematicamente de nosso folclore não significa alienação ao habitat em que vivemos.[94]

Se o tom desse primeiro momento foi o de manter uma certa fleuma, isto não se dará em toda entrevista. Fazendo emergir uma tensão momentânea, Juarez Paraíso fala da motivação de um imediatismo mercantil reconhecidamente turístico para justificar o apego de certos artistas à cultura regional.[95]

Em 1964, Glauber Rocha fechava com "Deus e o Diabo na Terra do Sol" seu ciclo no cinema baiano; Edgard Santos já havia deixado a reitoria fazia três anos e Juracy Magalhães já tinha se despedido definitivamente do executivo estadual. Lomanto Junior, o novo governador, em mensagem após um ano de governo assim se referiu à cultura: "(...) Reconhecendo que o governo não tem podido auxiliar como desejaria o desenvolvimento da pesquisa cientifica e das demais atividades culturais os artistas e artesãos de nossa terra com os instrumentos que tiveram às mãos produziram obras de qualidade, mantendo a velha Província no lugar de destaque que sempre ocupou no cenário cultural brasileiro."[96]

Com Lomanto Junior, o expontaneismo e a abnegação sempre latente, em todo o período, ganha uma roupagem oficial. Sobre a necessidade, em debate, de sintetizar os diversos específicos culturais, presentes no espaço baiano, ganha um desfecho concreto, com uma série de três reportagens da repórter Dometila

---

[94] *DIARIO DE NOTICIAS*, 12 de dezembro de 1963. p. 4.
[95] Id.
[96] *DIARIO DE NOTICIAS*, 14 de abril de 1964. p. 6.

Garrido, sob o título "Bahia para turista ver".[97] A primeira reportagem tem como título "Bahia antiga é tradução da História do Brasil"; a segunda "Feitiço da Bahia está nos quitutes, festas e baianas"; e, por último, " Bahia moderna traduz progresso e afirmação de um povo". Simbolicamente, nos títulos das três reportagens, foi supostamente estabelecida a tão buscada convivência, negociada entre os diversos aspectos que compõem o mosaico cultural da Bahia.

Definitivamente, girando em círculo e voltando sempre ao ponto inicial, esta parece ser a dinâmica da interpretação da cultura baiana da época. Jorge Amado falou do " mistério baiano" e Glauber Rocha referiu-se a uma tal "mágica baiana". O que verdadeiramente estaria por trás destas palavras de nossos eminentes conterrâneos? Seria tudo resultado de um "Feitiço da Bahia"? Sob este título, Garibaldi Dantas escreve o texto a seguir e deixa no ar a sensação de que, na Bahia, pelo menos em termos de discurso, o tempo e o espaço são realmente enigmáticos:

> Faz bem uma visita à Bahia. Não apenas para ali poder sentir e relembrar as principais efeméride históricas da vida nacional. Ou para apreciar os costumes e as tradições do passado, conservados quase intactos. (...) Faz bem uma visita, para ver uma Bahia que acorda de um sono de séculos, para atividades modernas, dominada por uma quase obsessão de vencer o atraso de épocas que se foram.(...) Há, sobretudo, na Bahia uma sensação de cidade que acorda. De nova vida. De novas ambições. (...) Tudo isso, não se faz, é obvio, da noite para o dia , como por passe de mágica. Parece feitiço uma transformação como a que presenciamos a da Bahia de ontem na Bahia de hoje: moderna, ativa, preocupada de progresso, mas sem deixar de lado, sem esquecer a Bahia de ontem que é também uma grande força de aglutinação nacional, de orgulho coletivo e de ação construtiva.[98]

Em síntese, vivia o modernismo baiano, guardando-se as devidas proporções de ordem histórico-cronológica, uma experiência semelhante à caracterizada por Perry Anderson para o modernismo europeu nos primórdios do século XX: " Floresceu no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível." [99]

---

[97] Id.
[98] *DIARIO DE NOTICIAS*, 30 de março de 1963. P. 1.
[99] ANDERSON,Perry Modernidade e Revolução, Novos Estudos CEBRAP, n 14 fev de 1986. p 9

Indeterminado e imprevisível também o foram o presente e o futuro do cinema baiano. Um grupo de jovens, formados dentro deste ambiente e buscando interagir com ele, resolveram escolher o cinema como meio de mensagem. No debate entre a tradição e a mudança, coube ao cinema aprofundar a discussão e, até certo ponto, ensaiar uma visão peculiar da modernidade baiana.

BAHIA EM TEMPO DE CINEMA

ENTRE A TRADIÇÃO E A MUDANÇA UMA ESTÉTICA PROVINCIANA

Apenas dois anos separaram a primeira apresentação pública mundial do cinematógrafo (1895), acontecida em Paris, França, da primeira exibição em solo baiano (1897). Deste momento em diante, de uma forma ou de outra, o cinema estará presente no cotidiano dos baianos. Na Bahia, como, de resto, em todo o Brasil, a exibição sempre superou a produção. Fatores econômicos, principalmente, determinaram esta realidade. Entretanto, o cinema sempre estará relacionado com progresso e modernidade em todas as épocas da velha província da Bahia.

O ano de 1897 coincide com a destruição definitiva do arraial de Canudos, uma guerra que se constituiu, na visão da época, num fato que se situa em torno do " fanatismo" e do "monarquismo", dois temas associados ao atraso em época republicana. Na Bahia, aqueles que lutavam pela construção de uma imagem moderna para o Estado utilizaram o "atraso" representado por Canudos como elemento motivador. Segundo Nonato, "é em meio aos festejos do reencontro dos sertões da Bahia com os ideais republicanos, da confirmação de uma Bahia moderna, civilizada e antimonarquista, que o cinematógrafo faria sua estréia em Salvador, depois de passar pelo Rio de Janeiro e outras cidades". [1] O cinema entra, neste período, no cotidiano da cidade como uma prática "civilizada" de lazer em oposição às manifestações afro-brasileiras pertinente ao arcaico. [2]

A produção cinematográfica na Bahia, fato relacionado com nosso objeto de estudo, remonta a 1911, tendo como pioneiros Diomedes Gramacho e José Dias da Costa.[3] Produzidos em forma de documentário, os filmes da dupla Gramacho-Costa mostrará os costumes e a fisionomia da cidades em obras como "Segunda Feira no Bonfim" e "As obras do Porto da Bahia". Juntamente com nosso primeiro ensaio de produção, nascem também os obstáculos que acompanhariam o

---

[1] NONATO op., cit. p . 76 - 77
[2] ibid p. 197.
[3] SILVEIRA, Walter da A História do cinema Vista da Província. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p. 26.

cinema feito na Bahia ao longo do século XX. Sobre os pioneiros e os obstáculos assim escreveu Walter da Silveira:

> Não haviam começado tarde – seu jornalismo cinematográfico viera na hora exata. Principiavam, todavia, numa fase em que o desenvolvimento do cinema – econômico , técnico e artístico – já requeria uma estrutura de produção que não podiam ter. Internacionalmente, e com reflexos na província, o mercado de filmes estava sob a disputa de vários países, dispostos a enfrentar e arrebatar a hegemonia que a França vinha mantendo.[4]

A segunda retomada do processo de criação e produção cinematográfica na Bahia se dará no inicio dos anos quarenta, com Alexandre Robatto Filho, que produzirá uma série de curtas e médias-metragens. Devido às qualidades tanto técnicas quanto estéticas da obra de Robatto Filho – que o diferenciava, por motivos óbvios, dos trabalhos da dupla Gramacho-Costa – este se configura como um dos mais importantes nomes da produção cinematográfica baiana.

O inicio da década de cinqüenta caracterizou-se não tanto pela produção, mas principalmente pela exibição e crítica. Em 24 de junho de 1950, o *Diário de Notícias* registrava o seguinte: "O Clube de Cinema da Bahia tem a satisfação de convidar seus associados para assistirem à sessão inaugural de suas atividades, com a exibição do grande filme francês " Os Visitantes da Noite"às 20 horas de 26 do corrente, no auditório da Secretaria de Educação, à Avenida Sete de Setembro (Vitória).[5] O Clube de Cinema será um marco do debate cinematográfico baiano. De suas sessões sairá a matriz intelectual que construirá a produção cinematográfica baiana na segunda metade do século XX.

Em termos culturais, os anos cinqüenta começaram com o rádio alcançando seu apogeu enquanto massificador de cultura, e a televisão faria, através da TV Tupi, em 18 de setembro de 1950, a primeira transmissão televisiva do Brasil. Em relação ao cinema, os anos cinqüenta testemunharam a ascensão e queda de duas das mais importantes companhias cinematográficas do país: a Atlântida, no Rio de Janeiro e a Vera Cruz em São Paulo.

---

[4] Ibid. p 28

[5] *DIARIO DE NOTICIAS* 24 de junho de 1950. p. 6.

Fundada em 1941 por Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle, a Atlântida produziu filmes de apelo popular conhecidos como "chanchada"e alcançou, em seu auge, um índice de popularidade inigualável na história do nosso cinema. Sua crise se dará no final dos anos cinqüenta e Catani e Souza assim a justificam:

> (...) Correndo contra o relógio, Juscelino queria remodelar o Brasil com sua frase " 50 anos em 5" : Elvis Presley, o DKW, Brasília, Niemayer, O Repórter Esso, A Revolução Cubana, Nikita Kruschov e John Kennedy diziam adeus à chanchada e não pediam passagem para ocupar o lugar. O Brasil entrava na década da "Revolução"e a chanchada saia das telas para entrar na História.[6]

Nesse novo cenário anunciado por Catani e Souza, o espaço modernizador e "revolucionário" irá propiciar, mais tarde, o surgimento de um cinema de fortes tendências crítico-sociais.

De existência mais breve (1949 – 1954), a "Vera Cruz" surge buscando impor uma produção mais refinada em oposição à fragilidade estética das produções da "Atlântida". Principal referência no estudo da "Vera Cruz", Maria Rita Galvão vincula a criação da companhia ao interesse da burguesia paulista, em ascensão econômica, em " dar-se ao luxo de financiar a produção de cultura".[7]

Ao desvincular o interesse burguês do intelectual, Galvão afirmará que o interesse deste pelo cinema brasileiro só se dará com o movimento do Cinema Novo. Entretanto, segundo ela, a Vera Cruz preparará o terreno para que isso venha a acontecer.[8] Na crise da Vera Cruz – que se dará, principalmente, pela incapacidade da burguesia, que a criou, de gerir esse novo negócio – surge o movimento do "Cinema Novo" e, no contexto do Cinema Novo, encontra-se a "nova produção cinematográfica baiana".

Internacionalmente, o mundo, nos anos cinqüenta, encontrava-se em plena Guerra Fria[9] E os Estados Unidos buscavam se impor tanto belicamente quanto

---

[6] CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Mello. A chanchada no cinema brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 64.
[7] GALVÃO, Maria Rita Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1981. p. 11.
[8] Ibid. p 26
[9] Conflito ideológico surgido a partir da 2ª Guerra Mundial, caracterizado entre os Estados Unidos da América e a antiga União Soviética.

culturalmente. As grandes companhias cinematográficas de Hollywood espalharam seus filmes e lobistas por todos os continentes. Na Europa, em reconstrução do pós Segunda Guerra Mundial, renascia, através de alguns movimentos isolados, um cinema que faria contraponto ao cinema americano.

Na França destacaram-se as produções de Marcel Carné e André Cayatte, entre outros, que buscaram uma nova estética em seus filmes. Mas é da Itália, destruída pela guerra, que vai brotar o mais vigoroso movimento da época, o Neo-Realismo,[10] com um estilo totalmente voltado para a apresentação realista das dificuldades sociais por que passava o povo italiano.

É nesse cenário nacional e internacional que, em outubro de 1958, Glauber Rocha proclama, em alto e bom tom, a largada do que viria a ser chamado mais tarde de Ciclo Baiano de Cinema, " Ao público que me prestigia lendo essa coluna, a esse publico que confia no que eu digo sobre cinema, a esse público eu faço meu primeiro pedido. É um favor: prestigiem "Redenção". Sejamos bairristas. É cinema na Bahia. Sinal de que a cidade está ficando grande. Que a província não existe mais".[11]

O estágio provinciano de Salvador , analisado e criticado por Glauber Rocha, parecia encontrar, de acordo com o cineasta, no cinema, a razão de sua redenção definitiva. A geração de homens de cinema que viriam depois de "Redenção", se formará já em 1955 quando Roberto Pires produziu os curta-metragens "Sonhos" e "Calcanhar de Aquiles" ; e Luis Paulino estreava com outro curta –metragem ", Um Dia na Rampa", em 1956.

"Redenção" será saudado como marco não só por Glauber Rocha, mas por todos os baianos envolvidos, de alguma forma, com o cinema na Bahia. É visto, inclusive, como fato cultural que assume caráter decisivo na história do povo da Bahia. [12] A expectativa com a recepção do público assume uma posição definitiva para o futuro do cinema na Bahia, como assim vaticinou o crítico Hamilton Correia, "A opinião do público será decisiva para prosseguimento da obra que um grupo de

[10] Sobre o neo realismo ver: BAZIN, André. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
[11] *JORNAL DA BAHIA* 09 de outubro de 1958 p. 5.
[12] *DIARIO DE NOTICIAS* 08 de março de 1958. Sup. Artes e Letras.

jovens idealistas desta capital estão tentando levar avante o seu ideal de fazer cinema na Bahia".[13]

As palavras do crítico representavam uma confluência de apoios e expectativas em torno do cinema, que tomou conta, na época, da imprensa local. Nasciso Nery comentou, com orgulho, em sua coluna "No Mundo do Rádio", as participações de radialistas em "Redenção". Apesar dos radialistas só fazerem pontas no filme, ressaltou Nery, "(...) pontas que não são arestas, principalmente quando se trata de uma primeira investidura num mundo totalmente diferente, cheio de complexos que é o mundo do cinema".[14]

O crítico Walter da Silveira, sempre muito criterioso em seus comentários, saudará "Redenção", buscando analisar o que o filme representa enquanto marco divisório entre o passado e o futuro do cinema na Bahia. O cinema, para Walter, era a arte mais representativa do sentimento contemporâneo.[15] Daí a necessidade de investigação de suas origens e antecedentes, a fim de se compreender não só os resultados do presente como também os do futuro. As já citadas obras do pioneiro Robatto Filho foram identificadas por Walter da Silveira como obras que, no futuro, poderiam serem vistas dentre as que mais lutaram, no Brasil, por um cinema digno que tratasse dos temas nacionais.

Ao preocupar-se com o tratamento dos temas nacionais, Walter da Silveira revela seu regionalismo, fato que constituirá a base de sua análise crítica. Sobre Roberto Pires, diretor de "Redenção", advertiu o crítico: "(...) É de se exigir dele que, num próximo filme futuro, nos transmita uma narração mais autêntica, quer do humano em si, quer do humano representativo da Bahia".[16] A Bahia presente no filme de Roberto Pires era, aos olhos de Walter da Silveira, apenas uma presença de paisagem.[17] Nos filmes feitos aqui após "Redenção" , a presença da Bahia, nas fitas, será uma das principais preocupações por parte do crítico baiano.

"Redenção" não só inaugurou a produção cinematográfica baiana, como também, introduziu o cinema, enquanto veículo de idéias, no debate cultural em

---

[13] *DIARIO DE NOTICIAS* 08 de setembro de 1959. p. 5.
[14] *DIARIO DE NOTICIAS* 08 de março de 1959 p. 4.
[15] *DIARIO DE NOTICIAS* 08 de março de 1959 Sup. Artes e Letras.
[16] DIARIO DE NOTICIAS 15 de março de 1959. Sup. Artes e Letras.
[17] Id.

torno da construção de um conceito moderno de Bahia. A instrumentalização e adequação da linguagem cinematográfica mostrava-se necessária como mais um meio de mensagem presente no estágio cultural da Bahia. Dessa forma, fez-se necessário uma boa dose de paciência e compreensão com a arte que se estabelecia. Vejamos a conclusão de Walter da Silveira sobre "Redenção":

> Pode-se argüir que o relato de "Redenção" não tem substância real, vive na fantasia de uma adolescência mágica. Mas, quem dirá que o cinema, mesmo tendo ultrapassado a idade do sonho e do idílio, não continua a encantar pela ingenuidade e pela fuga, depois de se impor pelo realismo e pela objetividade? (...) Primitivo ou não, o filme baiano merece ser amado. E ainda que o amor não se explique, é um filme para se analisar.[18]

Apesar dos apelos e da publicidade "Redenção", devido a um contrato firmado pelos produtores e exibidores, ficou apenas uma semana em cartaz em Salvador, nos cinemas Guarani e Tupy. No mesmo mês, as chanchadas "Mulheres à Vista" e "Agüenta o Rojão" foram lançadas simultaneamente em seis cinemas de Salvador. O crítico Orlando Sena, um ano depois do lançamento de "Redenção", ainda tinha fôlego para defender o filme, exprimindo a adesão e apoio da imprensa especializada por um embrião de um movimento que se mostrava promissor, ao mesmo tempo em que definia um dos opositores desse "movimento" : " (...) Precisando de sucesso imediato junto ao público, poderia a equipe realizar uma chanchada, uma picaretagem tão ao gosto deformado do espectador brasileiro"[19]

O cinema que surgia na Bahia, naquele final da década de cinqüenta, visava – como quase todos os setores artísticos da época – se caracterizar como original. Mesmo que não representasse necessariamente algo verdadeiramente vanguardista o que estava em jogo era a construção de uma originalidade que partisse da expressão de um sentimento local e regional. Walter da Silveira, mais uma vez, faz a contextualização necessária para o entendimento do presente sob o ponto de vista baiano:

---

[18] DIARIO DE NOTICIAS 08 de março de 1959. Sup. Artes e Letras.
[19] *ESTADO DA BAHIA* 13 de outubro de 1960. p. 3.

(...) Praticamente, nem há o cinema nacional. Há o cinema carioca e o cinema paulista. O primeiro se identifica pela ausência de qualquer audácia artística. Percebendo que existe, no Brasil, um público enorme, retardado em seu gosto pelo analfabetismo, limita-se, sem rasgos formais, a reproduzir a eterna temática do Carnaval. (...) O segundo se caracteriza pela temeridade, pela vaidade: talvez por antagonismo ao estilo medíocre da produção carioca, e por ambição de supera-lo, o cinema paulista pretende assimilar a experiência artística de outros povos, quando não, individualmente, a de outros realizadores.[20]

Com esta análise do estágio do cinema brasileiro da época, Walter da Silveira prepara as bases da temática abordada pelo cinema que se fará na Bahia. O cinema baiano buscará ser uma alternativa ao tipo de cinema feito no eixo Rio-São Paulo. A partir do momento em que se vislumbrou efetivamente as possibilidades cinematográficas da Bahia, os envolvidos com o processo vão perseguir dois caminhos: o da Bahia como cenário e tema de um "novo cinema brasileiro", e a transformação do Estado em um importante pólo realizador. Ao sonhar com estes dois caminhos, os baianos do cinema, conseqüentemente, se posicionavam diante do debate em torno da construção de um conceito moderno de Bahia sem provocar o choque entre a tradição e a mudança.

Como já dissemos anteriormente, o Clube de Cinema da Bahia e seu fundador Walter da Silveira, tiveram influência decisiva na formação de uma pequena "elite cinematográfica baiana". Desta elite saiu uma juventude propensa a levar adiante, não obstante as dificuldades, um projeto profissional de cinema. Grande entusiasta desta geração, Walter da Silveira via Salvador como a mais cinematográfica de todas as cidades brasileiras e avistava um terreno fértil neste campo. " (...) se pequeno e obscuro teria sido o passado do cinema na Bahia, o futuro poderia ser igual, à grandeza que estão sonhando os seus jovens e promissores cineastas" [21]

A partir de 1960, um entusiasmo, que mais tarde se mostrará exagerado, tomará conta dos envolvidos com o nosso cinema. De todos os lados frutificam os argumentos sobre a caracterização da Bahia como "território privilegiado"do cinema nacional

[20] *DIARIO DE NOTICIAS* 01 de março de 1959. p. 9.
[21] *DIARIO DE NOTICIAS* 15 de março de 1959. Sup. Artes e Letras.

Glauber Rocha, em texto escrito no Diário de Noticias, agradece ao Governador Juracy Magalhães e ao Secretário Rui Santos, por terem estes compreendido e incentivado a produção local mostrando-se sensíveis à importância de uma expressão filmica nacional.[22] O apoio do poder publico alcançava, entretanto, apenas a dimensão do assistencialismo imediato, era o populismo político agindo no contexto da "ideologia modernizadora". Contaminado por um movimento que não poderia correr riscos de retrocesso, Glauber Rocha exagera ao comparar a Bahia a outros centros mundiais, afirmando que o processo que tem inicio no Estado, segue o exemplo da Rússia, dos Estados Unidos,da França, Itália e Inglaterra, nações cuja indústria de filmes se encontram estabelecidas como uma das fontes fundamentais de divisas.[23]

Marcando a posição da Bahia como cenário e manancial temático, assim justifica Glauber Rocha a vinda para o Estado dos cineastas Nelson Pereira do Santos e Trigueirinho Neto:

> (...) Possuímos aqui, fonte da cultura nacional, todo o processo temático que interessa para se construir uma expressão nacional, dotada de fortaleza para varar os mercados estrangeiros. (...) Aqui no norte os temas existem, não precisam ser inventados no gabinete. Diante disso, Nelson Pereira e Trigueirinho Neto tem trabalhado no pensamento de se construir uma produção normal e progressiva. A Bahia deve colaborar com isto: vamos lutar. [24]

É sintomática a preocupação de Glauber Rocha em caracterizar a Bahia como fonte de expressão nacional. Vivíamos sob os ideais da "ideologia desenvolvimentista", e o Brasil, ao buscar construir uma "nova era", necessitava reconhecer sua verdadeira identidade. A Bahia, berço de nossa nacionalidade, não se furtaria em colocar-se como gênese dessa identidade. A visão de Glauber Rocha, de uma Bahia como cenário cinematográfico natural não é um pensamento isolado. O regionalismo, até certo ponto provinciano de Walter da Silveira, referenda idéia semelhante:

---

[22] *DIARIO DE NOTICIAS* 21 de fevereiro de 1960. p. 3.
[23] id
[24] id

> (...) Aqui possuímos, sem dúvida, o meio mais propício à criação artística. A tradição urbana e os costumes populares compondo uma rica personalidade coletiva, nos designam talvez para a liderança cinematográfica que vinha faltando ao país. Não será por acaso que estrangeiros de várias origens ou brasileiros de outros recantos acorrem até aqui, para, em nossas ruas, em nossas paisagens, em nossas figuras humanas encontrarem novos motivos inspiradores de filmes. [25]

O cinema produzido na Bahia, no final dos anos cinqüenta e início dos sessenta, não só vai refletir a efervescência político-econômica e cultural do "período desenvolvimentista" como também contribuirá, optando por um caminho original , para o debate cultural baiano. Ao escolher a temática regionalista e a defesa das "coisas da Bahia", o cinema opta pela defesa intransigente da tradição, representado pelo cenário natural, mas sem conflitar com o novo, aqui representado pela arte que mais se identifica com o moderno.

A defesa das características da Bahia e, em sentido mais amplo, do Nordeste como referência de brasilidade será , a princípio, o grande propulsor teórico do cinema feito na Bahia no contexto desenvolvimentista tanto nacional quanto estadual. Esse posicionamento, entretanto, irá caracterizar fortes traços de provincianismo.

Apesar de Walter da Silveira reconhecer que a atmosfera propícia para o cinema favorece a vinda de estrangeiros, deve competir antes aos baianos a conquista de seu território cinematográfico. O receio do crítico baiano se fundamenta no risco de interpretação e expressão equivocada, por parte dos cineastas não baianos, das paisagens e sentimentos do povo baiano.[26] Dois casos vão influenciar Walter da Silveira nessa tomada de posição: o do francês Marcel Camus com "Os Bandeirantes" e o do paulista Trigueirinho Neto, com "Bahia de Todos os Santos".

Ambos os filmes não teriam expressado, segundo Walter, corretamente a Bahia, porque feitos por homens distanciados da realidade do Estado.[27] A grande dificuldade talvez parta do fato de que aqui reside, na visão do crítico, a

---

[25] *DIARIO DE NOTICIAS* 23 de abril de 1961. Sup. Artes e Letras.
[26] *DIARIO DE NOTICIAS* 28 de janeiro de 1962. Sup. Artes e Letras.
[27] id.

confluência do passado e do futuro do Brasil.[28] Ao eliminar o presente, Walter da Silveira exprime uma visão muito própria do processo histórico que vivencia. A preservação no presente, de um passado que servirá de base para a construção de um futuro.

No campo da relação passado – presente, outro homem de cinema, o produtor e roteirista Rex Schindler verá Salvador como uma cidade provinciana e, por estar ainda presa aos hábitos e costumes seculares, leva vantagem sobre outras capitais do país. Deve a Bahia, esta espécie de conservação no tempo e no espaço, segundo Schindler à, " não influência de imigração estrangeira, que transformou as nossas sociedades do Sul em centros cosmopolitas, semelhantes aos europeus".[29] No contexto do debate cultural entre o arcaico e o moderno, a visão do produtor baiano, toma o caminho explícito de enaltecimento do provincianismo como fator de identidade cultural. Dessa forma, a modernidade precede da conservação e negociação com o "arcaico".

O pensamento de Schindler tem toques de originalidade quando este faz a afirmação positiva do provincianismo de Salvador. Aliás, este é um tema que muito oscilou entre os pensadores do cinema baiano, obtendo, nem sempre, um tratamento muito esclarecedor.

Na época do Primeiro Congresso da Crítica Cinematográfica, acontecida em São Paulo em 1960, Orlando Sena afirmara que a comitiva baiana tinha muito por que reivindicar. Esta afirmativa se dará justificada pelo corriqueiro argumento de Salvador como a cidade com maiores possibilidades de se fazer cinema. Sena, entretanto, não fica apenas nisso e assim continua sua justificativa: "(...) tanto pelo material humano que possui, como pela boa acolhida que o povo reserva para as produções bahianas (eu disse bahianas), ou mesmo esta superação do provincialismo que está se verificando entre nós, embora vagarosamente".[30] Onde estaria no pensamento de Orlando Sena, os hábitos e costumes seculares presentes no de Rex Schindler?

---

[28] Id.
[29] *DIARIO DE NOTICIAS* 18 de agosto de 1963. Sup. Artes e Letras.
[30] *ESTADO DA BAHIA* 11 de novembro de 1960. p. 3.

A exigência de se conhecer e saber lidar com o espaço baiano não só fez algumas vítimas como Trigueirinho Neto, como também serviu de advertência para outros que buscaram se aventurar pelas ruas e ladeiras históricas da velha província da Bahia. O cineasta Anselmo Duarte, ao preparar a produção de seu filme "O Pagador de Promessas, tem citado em sua biografia o seguinte trecho de reportagem do jornal carioca "*Ultima Hora*":

> (...) Em quinze dias se fez baiano. Conquistou amizade de todos os círculos, escolheu os locais na cidade velha, fotografou, gastou cerca de cem rolos de filmes estudando a fotogenia (incontestável) das locações, comprou livros sobre a Bahia (os de Darwin Brandão e Odorico Tavares, além de outras publicações do Departamento de Turismo, que lhe deram idéia geral da cidade e do povo). Ao voltar, trazendo um berimbau, pensava igualmente na música melancólica do instrumento para sublimar suas cenas principais. " O Pagador"estava próximo do parto.[31]

Na época, no *Diário de Notícias*, o crítico Hamilton Correia também se coloca como defensor de nossas tradições e, revelando a preocupação que parecia se generalizar, comenta:

> (...) Demonstrando querer acertar, Anselmo Duarte tem mantido contato com homens de cinema baianos e intelectuais procurando ouvir a opinião de especialistas do folclore e das tradições da terra a fim de que seu filme não fuja da realidade e não torne inautêntico os nossos mais caros costumes, como vem acontecendo ultimamente, sobretudo por cineastas estrangeiros que aqui só buscam o exotismo.[32]

A preocupação com a preservação das "coisas da Bahia" foi realmente um sentimento que tomou conta de todos os que lidavam com o cinema na Bahia. Glauber Rocha, em carta enviada a sua mãe em 1959, solicita que Luis Paulino dos Santos acompanhe o cineasta Trigueirinho Neto que viria filmar em Salvador. A justificativa para isso era de que" ele não conhece a Bahia e pode ser que vá estragar *nossos temas* [33] com o filme que vai fazer aí".

O receio diante da "equivocada interpretação da Bahia" por parte do cineastas não baianos enquadra-se no discurso da época, voltado para a construção de uma Bahia moderna, "impregnada" de um passado sempre latente no inconsciente coletivo. Logo, se esse debate estava em voga entre uma parcela

---

[31] JR. Oséas Singh. Adeus cinema. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1993. p. 78.
[32] *DIARIO DE NOTICIAS* 05 de março de 1961. p. 5.
[33] O destaque consta na própria carta.

da intelectualidade baiana, não acontecia o mesmo entre aqueles que não a viviam cotidianamente.

Um fato a ser observado nas palavras de Hamilton Correia é a diferenciação entre folclore e tradição em relação ao exotismo. Glauber Rocha, visando construir uma nova estética como expressão das mazelas sociais do brasileiro, se posiciona sobre esta questão: "(...) Poderemos sem vergonha, empresar o exotismo da bela Bahia, procurando os ritmos do xareu, o mistério dos candomblés, a plasticidade da invasão? Aí não há nenhuma estética. Aí reside uma profunda vergonha".[34] Observações semelhantes se repetiram em outros discursos propiciando a caracterização de um conceito muito próprio de Bahia presente no discurso cinematográfico.

Apesar de sugerir um comportamento provinciano, a síntese que conduziria o cinema baiano no debate entre a convergência passado-presente seria o do regionalismo. Entretanto, esse regionalismo se caracterizaria pela crítica político-social, logo, destituída de um "provincianismo inócuo" voltado apenas para o pitoresco.

Wills Leal, paraibano, estudioso do cinema nordestino, viu no cinema produzido no Nordeste um saldo positivo em termos de visão sociológica. O cinema do Nordeste teria tentado ir a fundo de nossa problemática, para retratá-la, criticá-la, historicizá-la, tornando-se, assim, um agente atuante de nossa cultura.[35] Sobre o cinema feito na Bahia nesse período, disse Leal:

> (...) Ainda neste conjunto de obras em busca de uma caminhada regional, não se pode esquecer : REDENÇÃO, de Roberto Pires; BAHIA DE TODOS OS SANTOS, de Trigueirinho Neto; A GRANDE FEIRA, de Roberto Pires e SOL SOBRE A LAMA, de Alex Viany. Esses filmes não representam, no fundo, reflexo de um posicionamento isolado; pelo contrário, são atestados de um grande esforço para se fazer no Nordeste (notadamente na Bahia) um cinema verdadeiro, nordestino/brasileiro. [36]

A fonte básica da temática regionalista do cinema baiano foi o romance regionalista. Homens como Rex Schindler, Walter da Silveira e Glauber Rocha perceberam nos romances a base não só dos argumentos dos filmes como da

---

[34] *DIARIO DE NOTICIAS* 25 de dezembro de 1960. Sup. Artes e Letras.
[35] LEAL, Wills. O Nordeste no Cinema. João Pessoa: Ed. Universitária/ FUNAPE/ Ufpb, 1982. p. 48.
[36] Ibid. p. 58.

própria análise teórica. Para Walter da Silveira, o interesse regionalista ultrapassa as barreiras do território baiano, e servirá de elemento atrativo para os cineastas principalmente do Sudeste do país. O regionalismo literário já tinha conquistado o Brasil, e sua validade estética poderia ser reproduzida com méritos no regionalismo cinematográfico.[37]

O crescimento da consciência sociológica exige a compreensão da realidade nacional a partir do entendimento da realidade regional. Walter da Silveira se utiliza da temática regionalista, para, mais uma vez, reafirmar a condição da Bahia como matriz de brasilidade: " Na Bahia, estão vários, permanentes e significativos elementos de representação da nacionalidade. Em ambiência, dramas e personagens, a Bahia resume antologicamente a nação". [38]

Para o alemão Siegfried Kracauer, teórico do cinema, a forma cinematográfica ideal seria aquela que conseguisse o equilíbrio entre o documentário, que tenta seguir o impetuoso fluxo da natureza, e o filme de enredo, que se esforça para dar à natureza uma forma humana.[39] A síntese dessas duas teses foi estabelecida por Kracauer com o que ele chamou de "enredo encontrado". Exemplos de "enredos encontrados" são os filmes do neo-realismo italiano, cujas histórias nascem do local e da cultura filmados; neles, nunca um individuo inicia uma trama, pois a trama deve vir da própria realidade.

O cinema feito na Bahia, nesse período, aproxima-se do conceito de "enredo encontrado". A ambiência, os costumes seculares e o folclore, citados por Silveira, Schindler e Correia anteriormente, identificam o cenário ideal para que se desenvolvam os enredos. Entretanto, como o momento é de afirmação de identidade por parte dos baianos, percebe-se a imediata defesa dos "tipos de Bahia"que se busca retratar. O enredo a ser construído a partir do já "encontrado" não segue uma ordem natural estabelecida, precede esta construção, de um conhecimento do "específico baiano". Walter da Silveira faz a seguinte ressalva quando distingue o cinema da Bahia do cinema na Bahia:

---

[37] *DIARIO DE NOTICIAS* 18 de novembro de 1962. Sup. Artes e Letras.
[38] Id.
[39] ANDREW, J. Dudley. As Principais Teorias do Cinema, Uma Introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989. p 126.

(...) A qualificação não deriva apenas de um fenômeno migratório: a vinda periódica de produtores, argumentistas e realizadores em busca da nossa temática. Tem fundamentos mais densos e constantes. Até agora, o principal reside em que, nos filmes eventualmente baianos, a procura se orienta ou para o passado ou para o pitoresco, enquanto, nos filmes propriamente baianos, escritos e dirigidos por baianos, com mais erros do que acertos sem dúvida, os rumos convergem para uma tomada de posição diante do contemporâneo, diante do característico. Os exemplos são muitos. Esquecendo os franceses porque estrangeiros, os cariocas e paulistas tem vindo até nós recordar Lampião ou seus cabras, como exotismo sertanejo, ou confundir o sincretismo religioso afro-brasileiro com as lutas populares. Trigueirinho Neto, Anselmo Duarte, Aurélio Teixeira, todos os outros não contribuíram para que a Bahia existisse cinematograficamente. (...) Com aspereza de tema e de estilo, agressivo em forma e pensamento, cinema baiano ainda é somente o de Roberto Pires e Glauber Rocha como realizadores de Rex Schindler como argumentista, o cinema de "A Grande Feira" e " Barravento"agora de "Tocaia no Asfalto". [40]

Essa distinção feita por Walter da Silveira será percebida pelo crítico paulista Paulo Emílio Sales Gomes, que achará imprescindível o estabelecimento da mesma. Sua análise volta-se para a abordagem, nos filmes baianos, das problemáticas sociais do estado. Ao tentar entender o pensamento dos baianos ligados ao cinema em relação aos filmes internacionais filmados na Bahia, conclui que estes " não acreditam que a utilização superficial da natureza, da arquitetura, da humanidade e das histórias da Bahia possa merecer apoios e simpatias".[41] Taxativo, ele se mostra convencido de que para os baianos esses filmes têm como objetivo único o registro do pitoresco, mais fácil e imediato de ser capturado.

Sobre os realizadores do Rio de Janeiro e São Paulo – Walter da Silveira chegou a chamá-las, ironicamente, de Chicago e New York brasileiras – Paulo Emílio exprime o quanto é matizada a opinião dos baianos: "(...) Acreditam eles que paulistas e cariocas sejam capazes de simpatizar em profundidade com a Bahia, mas, ao mesmo tempo, temem uma euforia fácil, isto é, que brasileiros dos Estados mais ricos e desenvolvidos não possam compreender a problemática social baiana". [42]

A questão social foi-se firmando, cada vez mais, como base temática do " novo cinema baiano". A atribuição apenas aos baianos do real conhecimento das "coisas da Bahia", até certo ponto, representou uma prioridade provinciana sobre um território que é, antes de tudo, brasileiro. Por outro lado, em um contexto em

[40] *DIARIO DE NOTICIAS* 18 de novembro de 1962. Sup. Artes e Letras.
[41] REVISTA VISÃO 16 de março de 1962. p. 58.
[42] Ibid. p. 48.

que a política e a economia discutiam desenvolvimento, tal atitude, por parte dos baianos, era resguardada pelo objetivo de preservar um espaço em franco processo de reconhecimento e transformação.

O crítico Eldemar de Aragão, ao fazer um panorama do cinema baiano em 1962, dialoga diretamente com o que parecia ser a visão geral:

> (...) Quando nossas câmaras panoramizam nossas praias revelando, num golpe violento, a vergonhosa situação em que sobrevivem os pescadores litorâneos, a estética eisesteniana dá lugar à pesquisa política sobre a realidade revolucionária. Surge o discurso político elaborado dentro da linguagem mais autêntica. Quando nossas câmaras cercam ferozmente as feiras populares da cidade e desenvolvem simultaneamente uma viril análise sobre nossa incipiente burguesia, está surgindo o cinema baiano malgrado seus equívocos iniciais. [43]

Em um meio onde a tradição do passado precisa ser incorporada aos elementos modernos do presente, o cinema, pela capacidade de tornar contemporâneo o passado e de manipular o tempo e o espaço, torna-se uma importante apreensão da modernidade. Paulo Emílio Sales Gomes, mais uma vez, analisa o momento baiano e busca enquadra-lo no contexto da época:

> (...) O movimento cinematográfico da Bahia não é um acontecimento isolado. Para compreendermos, e para que ele próprio se compenetre, será necessário situa-lo num conjunto de fenômenos artísticos e sociológicos no tempo e no espaço. Será preciso repensarmos tudo, do barroco à "Petrobrás", a fim de vermos organizarem-se as linhas de um acontecimento de importância nacional e para o qual a única expressão será a de Renascença Bahiana.[44]

Ao unir o barroco à Petrobrás, o crítico paulista faz a ponte simbólica entre os dois tempos baianos. A Bahia parecia, realmente, buscar a sua renascença. Mas a realidade do processo histórico baiano estava fortemente marcada pela presença da tradição do passado no contexto da contemporaneidade moderna. A aliança entre esses dois tempos tornar-se-ia necessária como condição para o entendimento e a construção do conceito contemporâneo de Bahia.

Ainda sobre a questão regionalista, outro exemplo de cineasta não baiano que veio filmar na Bahia, além dos já citados Anselmo Duarte e Trigueirinho Neto,

---

[43] *DIARIO DE NOTICIAS* 19 de agosto de 1962. Sup. Artes e Letras.
[44] *DIARIO DE NOTICIAS* 22 de abril de 1962. Sup. Artes e Letras.

é Nelson Pereira dos Santos. Seu primeiro contato com a Bahia deu-se em 1958, quando, ainda jornalista, veio ao Nordeste (Bahia e Pernambuco) a fim de fazer alguns documentários. Dessa viagem resultou a idéia de fazer um filme de temática regionalista Primeiro " São Bernardo", mas, após um desentendimento com Graciliano Ramos, autor do romance que basearia o filme, sobre o final de uma personagem, outros caminhos o levaram à realização de "Vidas Secas", também baseado em romance de Graciliano ramos. A locação escolhida foi Juazeiro no sertão baiano.[45]

Um fato inusitado, porém, vai mudar os rumos da produção de "Vidas Secas". Apesar da locação estar situada no perímetro das secas (Juazeiro, Petrolina e Petrolândia) chove torrencialmente durante dias, causando até mesmo enchente na cidade baiana. A saída encontrada por Nelson Pereira dos Santos foi mudar os planos, construindo um novo roteiro para um novo filme que agora se chamaria "Mandacaru Vermelho". [46] Sobre "Mandacaru" disse Nelson Pereira em entrevista ao "*Diário Carioca*":

> (...) Mandacaru é uma experiência inteiramente nova, para mim, e inesperada. Não fosse a enchente que interrompeu e inutilizou a produção. (...) Creio que dificilmente eu chegaria a fazer um filme como "Mandacaru Vermelho". Isto não significa subestimação, nem esboço de desculpa antecipada. Quero dizer simplesmente que, na perspectiva de meu programa de produção, não havia um filme que buscasse a fantasia, a impostação apenas dramática de uma história, sem a preocupação da pesquisa social.[47]

Nas palavras do cineasta, está incutida não só sua visão de cinema, como uma arte com função político-social, como, também, uma leitura do debate teórico da estética temática do cinema que se buscava implantar na Bahia. Wills Leal verá em "Mandacaru Vermelho", "um cinema cru, que busca a realidade miserável do nordestino, até mesmo quando enfoca uma forma cabocla de seu viver, seu amor e casamento."[48]

---

[45] SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 150.
[46] Ibid. p. 152.
[47] Ibid. p. 155.
[48] LEAL. op. cit. p. 49.

Apesar do fracasso de público e do desinteresse da crítica especializada pelo filme, o jornalista Cláudio de Mello e Souza, fará no "*Jornal do Brasil*" o seguinte comentário sobre "Mandacaru Vermelho":

> (...) "Mandacaru" é, seguramente, uma das primeiras tentativas válidas de descobrir o Brasil no que ele oferece de melhor e mais autêntico em termos de cultura. Não é mais um nacionalismo infantil e teimoso, nem principalmente uma visão contaminada de exotismo. Pelo contrário, é um filme que devassa o Nordeste brasileiro e constata a sua realidade primitiva trágica, às vezes grotesca, dando-lhe uma dimensão dramática, ainda que precária [42]

É visível por parte do crítico carioca, a intenção de enquadrar o filme no discurso regionalista da época. Trigueirinho Neto, Anselmo Duarte, Nelson Pereira(em menor escala, pois a crítica baiana chegou a elogiar "Mandacaru Vermelho") dentre outros "estrangeiros" , foram, no fundo, "vitimas" da temática baiana. Vivia a Bahia seu momento de afirmação cultural. E, entre o muito que poderia estar em jogo na época, estava principalmente a construção política, econômica e cultural de uma Bahia cuja identidade deveria ser constituída do resultado do diálogo entre dois tempos. Cabia, portanto, apenas aos baianos, a síntese desses dois tempos.

Tomemos, neste final, emprestado de Walter da Silveira, o argumento de que o que diferenciava os filmes feitos por baianos dos feitos por não baianos é que, naqueles, os rumos convergiam para uma tomada de posição diante do contemporâneo, diante do característico; em Glauber Rocha, o contemporâneo e o característico serão lidos pela ótica de uma nova estética.

[42] SALEM, op. cit., p. 157

GLAUBER ROCHA E UMA ESTÉTICA SUBDESENVOLVIDA

No final da década de cinqüenta, a Bahia vivia esse momento em que progresso era quase sempre, confundido com modernidade. O grande desafio era construir uma relação pacífica entre a sempre presente tradição histórica do passado, sem que isto viesse a comprometer a construção do moderno. A estética a ser identificada com o contexto desenvolvimentista deveria ser concebida sob a influência de elementos técnicos e modernos. Não tinha a Bahia ainda alcançado sua "modernidade", mas a busca desta era a ideologia que guiaria os principais passos da elite dominante baiana.

Com Glauber Rocha, ganha força a idéia de uma estética não mais direcionada pelo "deslumbramento" de identificação em relação à metrópole, mas pelo reconhecimento de que temos uma temática interna original. Enquanto, no projeto da elite, a miséria social deveria ser eclipsada pela incessante busca do "moderno", em Glauber, essa miséria, ganhará força de matriz estética original.

O sociólogo Gilberto Felisberto Vasconcelos, ao analisar o pensamento glauberiano matiza sua oposição em relação ao pensamento subserviente das elites: "(...) Glauber não foi um pesquisador ou estudioso da ciência do folclore, embora tenha sido um intelectual formado pela oralidade e imagética do folclore no Nordeste. É nisso que reside o aspecto fundamental de seu pensamento, diferenciando-o das elites intelectuais que reproduzem a caricatura desenvolvimentista da Europa e EUA".[50]

Não era, entretanto, a idéia cinematográfica de Glauber Rocha, um mero capricho de opor o "feio" ao "belo". Seus filmes, já a partir de "Barravento", estarão voltados para o conteúdo, não importando, necessariamente, a estética da imagem que a este conduz. Em 1965, ao fazer uma espécie de síntese sociológica, suas conclusões deixam claro esta trajetória:

---

[50] VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. Glauber Pátria Rocha Livre. São Paulo: Senac, 2001. p 8

> (...) Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam tumores. Assim somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente.[51]

Somente o reconhecimento e a divulgação da fome terá a força de curar a própria fome. Tratava-se de se constituir em torno de uma temática artístico-cultural a resolução de um problema social. Os "remendos do tecnicolor", representados pelo projeto desenvolvimentista, encobriam uma realidade cuja superação se mostrava vital.

Quando, em 1965, Glauber Rocha apresentou, em Gênova, Itália, a tese " A estática da fome", esta representou apenas uma síntese da evolução do pensamento do cineasta. Esse pensamento terá sua gênese já no final dos anos cinqüenta, quando Glauber inicia sua trajetória de homem de cinema. Em entrevista a Raquel Gerber, Glauber Rocha faz a seguinte justificativa de sua entrada para o cinema: "Eu resolvi fazer cinema porque o meio mais avançado de expressão é o cinema. Então, uma forma de sair do gueto cultural era abandonar as letras e o palco, pelas telas, porque era sincronizar com o desenvolvimento da linguagem do homem contemporâneo".[52]

Ao abrir mão das letras e do palco, Glauber pensava como um homem do seu tempo. Presente em um contexto industrialista, o cinema era a grande musa artística desse "novo tempo". Glauber, entretanto, consegue transformar essa musa da modernidade tecnológica em um instrumento de um discurso ainda entranhado de realidades coloniais. Que fatores, portanto, proporcionariam a Glauber Rocha, tomar tal caminho de referências intelectuais?

Ao analisar a formação intelectual do cineasta baiano, João Carlos Teixeira Gomes, um de seus biógrafos, caracteriza no final dos anos cinqüenta dois fatores que ganhariam relevo na formação cultural de Glauber e na sua visão de Brasil: "(...) A leitura do ciclo integral dos romances de José Lins do Rego, (...) e a sua

---

[51] ROCHA, Glauber Uma Estética da Fome. Revista CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. n .3.julho de 1965. p.168.

[52] GERBER, Raquel. op., cit. 168.

primeira viagem pelo Nordeste".[53] Sobre a obra de José Lins do Rego, escreveu Glauber na revista "Mapa" :

> É uma obra fundamental para a compreensão do complexo nordestino e a vemos, mesmo, em alguns pontos, como superior em importância a Os Sertões, quando em José Lins encontramos uma estrutura humana mais bem aparelhada, um mergulho na raça mais sofrida, menos frio, mais vivenciado. E é justamente neste aspecto, o da vivência, que o romance de Lins do Rego avulta como o mais autêntico da moderna literatura brasileira. E aqui autenticidade não implicaria em limitado aproveitamento do pitoresco; este, aliás, tem sido um dos grandes pecados de muitos escritores regionais.[54]

Nesse trecho, encontra-se o resumo do que viria a ser, tanto em termos práticos como teórico, a visão de cinema de Glauber Rocha. Um cinema moderno, mas sem abrir mão da autenticidade regional. Quanto ao uso do "pitoresco", considerado por Glauber como pecado, será a tônica da crítica cinematográfica baiana, contra os cineastas não baianos e em defesa das "coisas da Bahia".

Em relação às viagens pelo Nordeste na formação do jovem Glauber, assim a descreveu seu biógrafo:

> As viagens de 1958 e 1959 transformaram-se, assim, para ele, num campo de conhecimentos, representando, em termos práticos, um vasto laboratório de observações sobre tipos humanos, vida quotidiana e manifestações artístico-religiosas do interior. Experiência insubstituível na sua formação, gravara na consciência e na sensibilidade do jovem Glauber impressões permanentes, dando-lhe uma base empírica aos elementos já absorvidos através das leituras. [55]

Assim nascia o embrião do que, mais tarde, viria a se constituir na "Estética da fome". O ambiente em que Glauber construiu a sua estética cinematográfica, é contemporâneo de uma herança histórica de sujeição ao elemento externo. A "verdadeira" identidade brasileira, consciente de suas misérias e agruras ainda estava por ser construída. Glauber não se furtaria a criticar alguns de seus colegas de profissão, convertidos, segundo ele, em antinacionalistas reacionários que não possuíam, "a coragem de dar uma olhada no espelho e ver que o asfalto

---

[53] GOMES. Esse Vulcão..., p. 109.
[54] apud GOMES. Esse Vulcão..., op. cit. p. 61.
[55] GOMES. Esse Vulcão... , op . cit p. 130.

das metrópoles é um pseudodesenvolvimento e que, no fundo, somos o que mais ou menos o europeu pensa: índios de gravata e paletó". [56]

O cinema de Glauber nasce do sentimento anticolonialista e antiimperialista. Esse sentimento é gerido dentro da realidade subdesenvolvida onde fome e cinema, no Brasil, são partes de um mesmo todo. Após concluir seu primeiro filme de longa – metragem, "Barravento", Glauber assim exprime as marcas deixadas pela obra no autor: " (...) Uma experiência muda o homem mais do que milhões de teorias ou tempo infinito gasto nos estudos. Compreendemos subitamente a dura realidade do subdesenvolvimento nacional. E que a crise do cinema é associada e conseqüente da crise geral da fome que nos envolve".[57] Para Glauber Rocha, nesse momento, cinema tinha de ser, antes de tudo, manifesto que vise contribuir para a transformação do país.

Interlocutor de longas datas de Glauber Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes foi um dos que se ativeram na análise da relação entre cinema e subdesenvolvimento. Em texto publicado na revista Argumento em outubro de 1973, Gomes traçou a trajetória do cinema subdesenvolvido. O texto é construído a partir da afirmativa de que "o cinema norte-americano, o japonês e o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser". [58] O fato de nunca terem deixados de ser, parte da idéia de que o cinema é incapaz de encontrar, dentro de si próprio, energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento.[59]

Em relação aos cinemas subdesenvolvidos, entra como elemento definidor o ato da colonização. No caso brasileiro, Gomes identifica uma característica que o diferenciará de outros cinemas terceiro mundistas:

> (...) A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre eles e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi

---

[56] GERBER. op., cit. p. 30 – 31.
[57] *DIARIO DE NOTICIAS* 25 de dezembro de 1960. Sup. Artes e Letras.
[58] GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 85.
[59] Id.

> necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criaçÃo do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante. [60]

O diálogo entre a tese de Gomes e o pensamento de Glauber, não aconteceu de forma direta. No entanto, é possível aproximá-los através de uma continuidade de idéias.

Gomes chega à seguinte conclusão: (...) Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é". [61] Vivemos, como ele mesmo diz, uma dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. É neste conflito dialético que Glauber Rocha parece construir sua síntese. Se não temos uma cultura própria, temos a fome como elemento de originalidade e aglutinação. Sobre esse elemento original diz Glauber: "(...) Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional". [62]

A criação dessa nova estética, a partir da conscientização do estado de subdesenvolvimento, deve vir acompanhada de uma nova concepção de cultura nacional. Ao buscar uma definição para o movimento do "Cinema Novo", Glauber estabelece uma separação entre filmes e cineastas,[63] identificados indistintamente como cinemanovistas:

> " (...) São duas vertentes – a primeira desejando e fazendo um cinema que adjetiva a tradição do populismo brasileiro, exaltando o romântico e as constantes de uma desastrosa mitologia popular; os segundos enfrentam a violenta pobreza de nossa cultura de elite, mergulhando no complexo e na contradição de toda a cultura popular, situando-se como artistas responsáveis e entendendo o cinema como o próprio substantivo desta cultura.[64]

---

[60] Ibid. p. 87 - 88
[61] id. P. 88
[62] ROCHA. Estética da..., p. 168.
[63] Dentre os cineastas que formam as duas vertentes citadas por Glauber, na primeira estão: Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora, Lima Barreto e Roberto Farias. E na segunda: Rui guerra, Miguel torres, Alex Viany, Paulo Saraceni e Nelson Pereira dos Santos.
[64] apud GALVÃO, Maria Rita E BERNARDET, Jean – Claude. Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense 1983. p. 153..

Durante toda esta dissertação, estamos tentando alcançar o objetivo de analisarmos os fatos à luz do contexto desenvolvimentista brasileiro. O modelo de planejamento econômico capitalista iniciado no governo de Juscelino Kubitshek, e capitaneado pelo economista Celso Furtado, coloca em debate as carências e necessidades de uma parcela da população brasileira historicamente marginalizada.

Paulo Emílio Sales Gomes, estabeleceu, em seu texto de 1973, já citado neste trabalho, em apenas trinta por cento a parcela da população envolvida com a produção e o consumo.[65]Os restantes setenta por cento não foram incluídos nos benefícios do capitalismo brasileiro, mas serviram de base para a construção e manutenção do mesmo. Ao inserir o "Cinema Novo" em sua análise, Gomes vê, no movimento cinematográfico, o mérito de refletir e criar uma imagem visual e sonora, contínua e coerente da maioria absoluta do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que ressalva que este ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e o dos setenta por cento.[66]

O surto industrialista do período faz emergir uma burguesia industrial carente de afirmação cultural. Cacá Diegues, membro do movimento cinemanovista, ocupa-se de inserir o cinema nesse contexto:

> O encontro do cinema com a cultura nacional surge por uma questão de oportunismo histórico, filho da sociedade industrial; o cinema brasileiro atrai no momento alguns setores da nascente burguesia industrial. Estes setores, em grande parte insuficientes e desorganizados, se combinaram perfeitamente com a nova geração que até então agia em cineclubes, em experimentos amadores, ou mesmo em outros campos artísticos. [67]

Glauber Rocha passou por todos os setores citados por Cacá Diegues. Teve formação nas "jogralescas", em "Mapa" e no Clube de Cinema da Bahia. Viveu intensamente todas os acontecimentos culturais e políticos da Bahia. Militou na imprensa e demarcou seu território com uma crítica contundente e ferina. Evitou fazer concessões e, se as fez, foi em nome do circunstancial. Mergulhou

---

[65] GOMES. Cinema : Trajetória..., p. 94.
[66] ibid. p 96
[67] GERBER. op . cit. p 13.

com profundidade nas carências brasileiras e fez emergir, sem perder a auto-estima, uma estética que privilegiou a transformação por uma utopia libertadora.

Os temas da fome e do subdesenvolvimento, nos filmes de Glauber Rocha, já foram devidamente analisados em outros trabalhos e muito pouco de novo teríamos a acrescentar.[68] Portanto, nos restringiremos, a tomar emprestado do próprio Glauber suas idéias expostas em torno de "Barravento". O filme ganha força histórica não só por ser o primeiro do cineasta baiano, como, também, a primeira experiência prática do pensamento e estética glauberiana.

A estética glauberiana da fome não se pretende provinciana ou nacionalista. Sua motivação é universal e por estar, de modo geral, vinculada à colonização ela é latino americana e terceiro-mundista. Em dezembro de 1980, Glauber escreveu de Paris, uma carta a Carlos Alberto Calil, sugerindo a publicação, num só volume, dos roteiros de oito de seus filmes.[69] O título deveria se chamar "Roteiros do Terceyro Mundo", "porque estes oito filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase de meu trabalho" [70] - assim justificou o cineasta.

" Barravento" dará inicio a essa "fase" a que Glauber se refere. O filme começou com Glauber participando apenas na produção. Após um desentendimento com o diretor Luis Paulino dos Santos, Glauber assume também a direção. Em carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes, Glauber explica ao crítico paulista os rumos que dará ao filme que acaba de assumir:

> (...) Não sou marxista , sendo antes um protestante que não se batizou e que depois passou à causas da revolução levado pelos ímpetos de uma juventude literária, o que não deixa de ser tradicional e um tanto decadente. Mas ... o filme parte, embora primariamente, de "a religião é o ópio do povo". Nunca li Marx, adianto. A coisa estalou na cabeça no dia seguinte, quando acordei com a responsabilidade do filme atravessada no argumento.[71]

É certo que o fato de ter assumido a direção do filme de forma circunstancial, exigiu de Glauber um remanejamento no argumento. Ter citado

---

[68] Dentre esses autores destacam-se: Ismail Xavier, Jean Claude – Bernardet, Renato da Silveira dentre outros.

[69] São eles: Barravento, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, O leão de sete cabeças, Cabezas Cortadas, Claro e Idade da Terra.

[70] ROCHA, Glauber. Roteiros do Terceyro Mundo. Organização Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. Sem pagina.

[71] ROCHA. Cartas ao ... , p. 125.

sua formação religiosa não é um mero detalhe, "Barravento" é um discurso contra a religião enquanto fator de alienação. Girando em torno do candomblé, assim Glauber definiu seu argumento: "Os negros permanecem escravizados de todos as formas. Talvez a pior delas seja a religião, a crença nos deuses africanos, a eterna submissão à miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por Iemanjá ou Xangô. Fatalismo absoluto".[72]

O contato com a realidade dos pescadores da aldeia de Buraquinho tirariam de Glauber a possibilidade de fazer concessões. "(...) Poderia fazer de "Barravento" um poema de mar, coqueiros, auroras e exotismo. E de amor. Mas fiz, deliberadamente, uma fotografia da miséria".[73] As concessões, observadas por alguns estudiosos da obra do cineasta, se aconteceram, deram-se à revelia do diretor.

Em "Barravento", encontram-se todas as palavras chave da estética glauberiana. O termo barravento significa transformações violentas no mar e na vida das pessoas. A metáfora, com a necessidade da revolução, é intencional. A fome e a miséria brotam da exploração capitalista sobre o trabalho do pescador. E a cooperação terceiro-mundista é representada pelo aceno do personagem Aruan em direção à África. Segundo o próprio cineasta, "(...) a África hoje está em processo de barravento e esta correspondência é necessária (urgente) nas sociedades negras do Brasil". [74] A fina ironia glauberiana também se faz presente quando este antecipa a própria defesa de suas idéias e de sua estética:

> Dirão os mais cínicos e mais estabelecidos em roupa fina de seda e linho que estamos em lua-de-mel com a miséria. Eu conheço comunistas e sociólogos que masturbam a "realidade operária" como profissão e têm ao mesmo tempo violento pavor de tudo que seja mendicância. Mas a realidade espera apenas que, sem orientação ou roteiros acadêmicos, fotografemos a miséria que está na Rua Chile, onde desfilam as belas e os intelectuais nacionalistas e revolucionários. [75]

---

[72] *DIARIO DE NOTICIAS* 20 de abril de 1962. Sup. Artes e Letras
[73] *DIARIO DE NOTICIAS* 25 de dezembro de 1960. Sup. Artes e Letras.
[74] *DIARIO DE NOTICIAS* 20 de abril de 1962. Sup Artes e Letras.
[75] *DIARIO DE NOTICIAS* 25 de Dezembro de 1960. Sup. Artes E Letras.

A simbologia em que Glauber Rocha se transformou alcança ecos entre os mais diversos autores. Uma síntese das mais importantes sobre a teoria e prática do pensamento do cineasta baiano foi feita por Barthélémy Amengual:

> Glauber Rocha surge como líder exemplar de um cinema novo. Ele é o mais representativo, o mais vigorosamente criador, e também o mais coerente na evolução do cinema. Obstinado em preparar os caminhos do que poderá vir a ser, um dia, a grande arte nacional de um povo finalmente dotado de sua identidade – e todos esses caminhos desembocam na História - , ele pressente o futuro através da tradição, instala a modernidade dentro das formas arcaicas de um passado ainda vivo. Começa propondo novamente raízes originais para a cultura original que quer para um Brasil Libertado.[76]

A síntese de Amengual mostra-se profícua para entendermos não só o cinema de Glauber, mas também a criação de sua estética no contexto baiano e brasileiro. Uma estética que ao identificar as reais agruras da sociedade brasileira, manifesta-se como denúncia e proposta de transformação. Para o objeto desta dissertação, as palavras de Amengual caracterizam um pensamento e uma ação que provocam a negociação dialética entre passado e presente no processo de construção de uma relação de convivência entre dois tempos baianos que se mostravam distintos, porém, necessários.

Glauber Rocha não perdeu de vista, entretanto, os objetivos comerciais do cinema que fazia. Nesse aspecto, busca mais uma vez a originalidade e assim justifica sua expectativa sobre o sucesso de "Barravento" na Bahia: "(...) Se eu rompo os mercados, eu provo à mentalidade latifundiária da terra que podemos industrializar as próprias paisagens dos latifúndios embora combatendo os mesmos".[77] Este embate previsto por Glauber delineará a construção de uma possível indústria de cinema baiano.

---

[76] GERBER. op., cit. p 96.
[77] Ibid. p. 144.

DA INDUSTRIA DE SONHOS AO SONHO DE UMA INDÚSTRIA

Quando, aos dezessete anos, Roberto Pires começou a escrever a estória de "Redenção", talvez não imaginasse que o filme, resultante do texto, mesmo com todos os defeitos de um empreendimento embrionário, se tornaria um marco tão importante na história do cinema baiano. Anos mais tarde, o próprio cineasta tomava consciência da importância histórica de seu filma: "(...) O que me orgulha em "Redenção" foi o passo decisivo que demos para desenvolver o cinema na Bahia. Acho que se 'Redenção' não fosse feito, talvez 'Barravento' e 'A Grande Feira' fossem coisas mortas". [78]

Cinema e indústria eram a combinação perfeita para um ambiente em que se debatia modernidade e desenvolvimento. Além disso, se ambos, juntos, alcançassem êxito, os dividendos teriam uma dimensão que atingiria tanto o setor econômico quanto o cultural. Glauber Rocha parecia concordar com esta idéia, e, ao analisar, as vantagens de se investir no cinema afirma: "(...) A conseqüência cultural, o amadurecimento que a província atingirá, é fato indiscutível". [79]

> (...) Todos compreendiam que era justo comparar o esforço baiano pela exploração do petróleo com o esforço paulista pela exploração do cinema: dos campos da Bahia aos altiplanos de São Paulo duas indústrias modernas fundamentais se atraiam. Daí a invocação de que os homens de cinema deveriam vir até nós, sentir e compreender a riqueza de nossa paisagem e tradições, transformado a atmosfera baiana no clima autêntico do filme brasileiro. [80]

Essas palavras de Walter da Silveira foram escritas em 1960, mas a idéia de relacionar a indústria do petróleo baiano com o cinema paulista a fim de despertar o interesse pelas "coisas da Bahia" é de 1953. Convidado a participar, em 1953, do Segundo Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, Walter conclama ,em discurso, todos os presentes a um empenho coletivo em prol do fortalecimento do cinema nacional. [81] Na época, aproveitou a oportunidade e propagandeou as possibilidades cinematográficas de seu estado. Sete anos mais

---

[78] *DIARIO DE NOTICIAS* 09 de janeiro de 1961. Sup. Artes e Letras.
[79] *JORNAL DA BAHIA* 04 de dezembro de 1958. p. 3.
[80] *DIARIO DE NOTICIAS* 08 de setembro de 1960. Sup. Artes e Letras.
[81] id.

tarde, usa de argumentos do passado para vislumbrar e motivar um empreendimento do presente.

O marco inicial de um projeto de indústria cinematográfica na Bahia não está rigorosamente demarcado no tempo e no espaço. Ao analisarmos os diversos discursos dos envolvidos com o cinema na Bahia, seja críticos, produtores ou cineastas, percebemos que a necessidade de se formar uma indústria estava sempre latente, mas a forma nem sempre convergia para os mesmos caminhos. Entre 1959 e 1962, os discursos estarão se alternando entre a caracterização da Bahia como cenário ideal para se produzir filmes, e os benefícios financeiros de investimento em cinema num contexto de desenvolvimentismo económico.

Em 1958 a partir da união entre um comerciante (Roberto Pires), um fotógrafo (Oscar Santana) e um cacauicultor (Élio Moreno Lima) foi anunciado a projeção do primeiro filme de longa-metragem baiano. Este trio havia fundado a produtora "Iglu Filmes", e, após algumas produções de curta-metragem em película de 16 milímetros, resolveram investir em algo mais ousado.

O primeiro filme baiano, aquele que teria a responsabilidade de inspirar o futuro do cinema na "velha província da Bahia", nascia de forma artesanal e romântica. Nas palavras de Geraldo D' El Rey, principal astro do filme, encontra-se a forte carga idealista do empreendimento: "(...) A amizade, o espírito de solidariedade e a compreensão dos integrantes da Iglu, liderados por Roberto Pires e Elio Moreno, foram fatores decisivos para nosso êxito". [82] Entretanto, ninguém melhor para discorrer sobre a aventura que se configurou no árduo cotidiano das filmagens do que o próprio diretor Roberto Pires:

> Levamos 16 meses para poder realizá-lo, sua primeira tomada foi feita a 23 de maio de 1957 e a última a 5 de setembro do ano passado. Um dos motivos que nos obrigou a demorar o filme foi devido ao horário, porquanto todos os elementos da "Iglu" tinham outros afazeres e só podíamos filmar à noite dos dias úteis, sábado à tarde e domingo o dia inteiro. É claro que não podíamos recompensar financeiramente nossos colaboradores e eles tinham que exercer outras atividades para viver. [83]

Filho de um comerciante que lidava com lentes oftalmológicas, Roberto Pires construiu a primeira lente anamórfica do Brasil. O objetivo era alcançar com

[82] *ESTADO DA BAHIA* 07 de março de 1959. p. 5.
[83] *ESTADO DA BAHIA* 09 de março de 1959. p. 5.

essa lente, os efeitos do sistema cinemascope, grande sucesso do cinema americano da época. Oscar Santana era o cinegrafista do grupo e a Elio Moreno coube a responsabilidade da produção. Sobre as possibilidades financeiras do empreendimento, Glauber Rocha foi emblemático e cético na época: "(...) Para ser sincero com Elio, creio que cinema no Brasil é muito mais uma aventura do que negócio certo". [84]

Não era certo, entretanto, que Glauber Rocha não acreditasse nas possibilidades da Bahia de criar uma indústria cinematográfica. Em dezembro de 1958 afirmava ele: "Investindo-se em grandes produções comerciais conduzidas dentro do melhor acabamento, uma indústria de cinema na Bahia estaria certamente fadada a se converter no maior centro produtor da América do Sul" [85] No final de 1958, Glauber Rocha ainda não tinha iniciado a carreira de produtor e, por estar distanciado da prática, nesse momento, seu discurso tinha maior validade se fosse visto sob a ótica de um elemento motivador.

Ao pedir, em sua coluna, quando do lançamento de "Redenção", que as pessoas formassem filas na porta dos cinemas, Glauber visava, principalmente, o aporte de capital para a " Iglu", produtora do filme. Glauber ,inclusive, aproveita o contexto econômico desenvolvimentista da época, no qual, uma das metas era a inversão de capitais nas indústrias brasileiras como fator de progresso, e insere o cinema em tal projeto, "(...) numa época em que a inversão de capital necessita de suportes, produtores economicamente eficientes, a inversão em cinema é negócio dos mais promissores".[86]

Com "Redenção", não só nascia o cinema baiano, como também, os problemas que afligiriam este mesmo cinema. Apenas um mês depois do lançamento do filme, Plínio de Aguiar fará uma afirmativa que, mais tarde, se tornará profética sobre a realidade cinematográfica baiana: "Dificuldades, dificuldades e dificuldades financeiras. É este o rosário comum e característico do cinema feito em nossa terra. Além das dificuldades técnicas existem as

---

[84] *JORNAL DA BAHIA* 09 de outubro de 1958. p. 3.
[85] *DIARIO DE NOTICIAS* 05 de dezembro de 1958. p. 5.
[86] *JORNAL DA BAHIA* 04 de dezembro de 1958. p. 3.

dificuldades econômicas, estas de maior vulto e de importância prática superior. Todo mundo quer ver cinema na Bahia, mas dinheiro que é bom não aparece".[87]

Os obstáculos não serão apenas financeiros, mas também estruturais. Era necessário criar um ambiente interno tanto nacional quanto local, que favorecesse o cinema como um todo. A presença do cinema americano desestruturou não só a produção brasileira mas a sua própria distribuição. Naquele instante, a luta deveria ser travada em dois campos: o da estruturação empresarial como base de capitação de recursos para produção; e a construção de um alicerce jurídico que desse legalidade à defesa do cinema nacional.

Glauber Rocha denunciou, em sua coluna no Jornal da Bahia, um suposto esquema de sabotagem das distribuidoras de filmes na Bahia, contra os filmes nacionais produzidos em São Paulo. Segundo Glauber, apenas o grupo Richers – Severiano, produtores brasileiros, tinham a facilidades de colocar seus filmes no mercado, para qualquer outro filme nacional, as distribuidoras impunham que este viesse acompanhado de um filme americano de qualidade duvidosa.[88]

O Primeiro Congresso da Crítica Cinematográfica, realizado em São Paulo em 1960, teve, dentre suas teses, não somente a formação da indústria, como a defesa da produção já existente. A Lei 8 x 1, ou seja, a obrigatoriedade de projeção de um filme nacional a cada oito estrangeiros, foi cobrado, na Bahia, pelos membros da comitiva baiana presente no Congresso.

Essas cobranças resultarão em algumas justificativas dadas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, órgão estadual de fiscalização, sobre as dificuldades de cumprimento da lei. A "ditadura do distribuidor" fato levantado anteriormente por Glauber, encontra-se entre as justificativas do órgão público. Em entrevista ao jornal Estado ds Bahia, o senhor Hélio Rodrigues, assistente do chefe do órgão responsável pelas diversões públicas, fala sobre as dificuldades de cumprimento da lei:

> Existe no Serviço de Censura um funcionário encarregado do controle de lançamentos de filmes e, por conseguinte, do cumprimento da lei. 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

[87] *ESTADO DA BAHIA* 22 de abril de 1959. p. 5.
[88] *JORNAL DA BAHIA* 15 de agosto de 1958. p. 3.

> as quais não tem contrato firmado. Segundo, quase a totalidade das companhias que distribuem filmes nacionais neste Estado dão semanalmente aos cinemas em débito com lei "justificativa" de que não tem filme nacional disponível. [89]

Como podemos perceber, o ambiente que cerca nosso cinema seja nacional ou local, demanda iniciativas que não podem prescindir do maior grau de organização e profissionalismo. Não se constrói uma indústria sem as certezas mínimas de seu florescimento.

O período entre 1955 e 1960 se caracteriza por um posicionamento, até certo ponto, ambíguo sobre a instalação da indústria cinematográfica brasileira. As idéias nacionalistas, herdadas do segundo governo de Getúlio Vargas (1951 - 1954) chocava-se com o contexto internacionalista do período JK (1956 – 1961).[90] A força do projeto econômico colocado em curso pelo governo JK dificultaria o objetivo de criação de uma indústria autônoma para o cinema brasileiro. José Mario Ortiz Ramos assim exprime o dilema a que foi jogado o projeto cinematográfico brasileiro no contexto desenvolvimentista:

> (...) Uma indústria cinematográfica quase inexistente, e totalmente desamparada, oscilava entre o desinteresse do capital internacional, que já dominava o campo em termos de mercado, e a crença no interesse do Estado em desenvolver mais este setor industrial que viria se somar e reforçar o desenvolvimento nacional. Daí os apelos e referências constantes visando ressaltar a importância do cinema brasileiro como gerador de divisas, comparando o aos dos países hegemônicos do sistema capitalista mundial, sublinhando as suas potencialidades econômicas . O campo cinematográfico era inundado pela ideologia desenvolvimentista.[91]

Ramos refere-se à "crença" no interesse do Estado em investir no cinema. Essa crença muito poucas vezes se transformará em resultados práticos. "A importância industrial do cinema parecia ser avaliada e relativizada em termos realistas pelo governo, e a luta estagnava no plano das análises e propostas" [92] Sob o ponto de vista do desenvolvimentismo brasileiro, a indústria de base e a automobilística tinham prioridades se comparadas às do cinema.

---

[89] *ESTADO DA BAHIA* 21 de dezembro de 1960. p. 3.
[90] RAMOS, José Mario Ortiz. Cinema, estado e lutas culturais.: anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 20.
[91] Ibid. p. 20 - 21
[92] Ibid. p. 24

A criação de órgãos como o GEIC (Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica) no governo JK e do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) no governo Jânio Quadros, poucos resultados trarão ao desenvolvimento desta indústria. O GEIC, ao ser criado, exercerá uma função mediadora entre o Estado e as iniciativas individuais. Quanto ao GEICINE, surge em substituição ao GEIC e, apesar de tomar uma postura mais ousada de defesa do cinema nacional, provocará críticas dos setores nacionalistas do cinema ao se aproximar do capital estrangeiro.

O cineasta Maurice Capovilla, um dos que se identificavam com os nacionalistas, faz a seguinte definição crítica do GEICINE: "(...) Produto típico da mentalidade desenvolvimentista, é um órgão que se volta para ' formas capitalistas de desenvolvimento' e que vê na livre empresa, na sã concorrência e, em última instância, na colaboração dos capitais monopolistas estrangeiros, os pressupostos para a implantação de uma indústria de cinema no Brasil." [93]

A prática de investimentos do capital estrangeiro, pelo menos em termos de discurso, não alcançou destaque. O que ganha força é o debate em torno da função do Estado na construção desta indústria. Os rumos sinalizaram para dois vieses: o do Estado como principal patrocinador assistencialista e o deste apenas como um facilitador – através de incentivos fiscais, por exemplo – do investimento privado nacional. Pedro Lima, colunista da revista O Cruzeiro, maior em circulação na época, ao opinar sobre a criação do GEICINE, parecia tender por uma opção menos assistencialista e mais pragmática: "(...) Não adiantam nada projetos e concessões de toda a sorte, nem julgar que os órgãos oficiais devem financiar as aventuras de cineastas verdadeiros e improvisados. É justo que haja financiamento, desde que garantido dentro das normas bancárias, mas isto de querer tornar o Governo sócio capitalista é a reversão mais completa do que seja industrialização". [94]

O crítico baiano Orlando Sena manifesta através das páginas do jornal Estado da Bahia todo seu empenho em prol do cinema nacional. Seu espaço no

---

[93] CAPOVILLA, Maurice. "GEICINI e problemas econômicos do cinema brasileiro", REVISTA BRASILIENSE, n. 44, São Paulo, nov/dez., 1962, p.26.
[94] REVISTA O CRUZEIRO 11 de março de 1961.

diário baiano é utilizado para arregimentar forças entre os diversos setores da sociedade. Seu objetivo é provocar, pelo cinema nacional, o mesmo entusiasmo que outrora fora provocado pelo problema do petróleo.[95] Sobre o debate em torno da indústria cinematográfica, Orlando Sena assume uma postura nacionalista ao mesmo tempo em que se enquadra na "ideologia desenvolvimentista" ao ressaltar a importância do cinema como gerador de divisas:

> (...) O cinema é uma indústria que pode salvar um país da bancarrota, que pode elevar consideravelmente a economia de uma Federação como a nossa, necessitada de novos horizontes, de novas tentativas. O cinema não é só arte e diversão. É dinheiro também. É muito dinheiro. (...) Os nossos capitalistas (e são tantos) nem sequer fazem uma previsão dos imensos lucros que poderão advir de um emprego de capital na elaboração de uma indústria de cinema. Caso contrário, estas linhas seriam desnecessárias. Com produção surgem filmes, com filmes surgem realizadores e atores que terão possibilidades de lançar a indústria no mercado mundial. Logo, o ponto de início será o capital, o dinheiro, o interesse dos bancos e dos homens que podem fazer isto. Aliás, como em toda a indústria.[96]

No final de 1960, Orlando Sena encontrava ambiente para discorrer sobre as possibilidades empresariais do cinema, dando-lhe, inclusive, tal dimensão dentro do contexto do capitalismo. No início de 1961, cabe a Roberto Pires, afirmar que a indústria já está fundada, restando apenas desenvolve-la. Embasado por uma experiência prática, o pensamento de Roberto Pires, apesar de uma certa dose idealista quanto à efetiva implantação da indústria, assume uma posição mais pragmática e realista em relação aos obstáculos à industria. Quanto à participação do Estado, Roberto Pires distancia-se do puro assistencialismo e também "sofre" os efeitos da "ideologia desenvolvimentista":

> (...) Esperamos que o governo veja mais de perto o problema e sinta que o cinema está como importante elemento no desenvolvimento do país e, particularmente, do nosso Estado. Quando falo em ajuda do governo não falo de "verbas" semelhante as "verbas" doadas a Clube de Recreação ou Teatro Amador. Falamos de financiamento módico, para incentivar a indústria, dando-lhe apoio, isenção, leis de proteção. [97]

Na Bahia, de acordo com alguns exemplos, o Estado optou pelo mero apoio de ordem assistencialista. Se era do interesse dos poderes públicos utilizar o

---

[95] *ESTADO DA BAHIA* 27 de dezembro de 1960. p. 3.
[96] id.
[97] *DIARIO DE NOTICIAS* 09 de janeiro de 1961. Sup. Artes e Letras.

cinema como mais um canal de divulgação da Bahia, não houve por parte deste um projeto específico de apoio ao empreendimento cinematográfico. A presença do Estado deu-se através de ações como o empréstimo do Teatro Castro Alves para servir como "set" de filmagens e do fornecimento de veículos para a produção.

Um episódio inusitado, entretanto, aconteceu quando da capitação de recursos por parte de Glauber Rocha para a produção de "Barravento". Após associar-se com Rex Schindler e o grupo de "Iglu Filmes", que entraram com uma parte dos recursos, Glauber obteve do governador Juracy Magalhães uma verba cujo destino original seriam obras de assistência social. O fato não causaria tento estranheza se o dinheiro não viesse de uma contribuição mensal dos banqueiros do jogo do bicho na Bahia.[98]

Ao afirmar, no início de 1961, que a indústria de cinema baiana estava formada, Roberto Pires estaria tomado pelo entusiasmo provocado pelas produções de "A Grande Feira" e " Barravento". Estes filmes ainda não tinham sido lançados e representavam, em termos empresariais, uma grande incógnita. Glauber Rocha, que participou diretamente de ambas as produções, faz uma espécie de "profecia" sobre o futuro do cinema baiano em 1961:

Segundo o cineasta – sendo mais realista que Roberto Pires – os planos do cinema baiano para 1961 seriam, "sem grandes pretensões de prêmios e consagrações precoces, vender bem os filmes e provocar alguma filas pelos cinemas do Brasil".[99] Com uma ponta de precaução diante do "desconhecido", Glauber chama de "cineminha digno", o projeto a ser desenvolvido, buscando algumas qualidades artísticas e um conteúdo social, humano e político, que corresponda às necessidades do Brasil da época.[100]

Passados dois anos desde esse depoimento, ao fazer um panorama do cinema brasileiro em 1962, o cineasta afirma: "Do ponto de vista de acontecimento social, o ano nacional e internacional foi brasileiro". [101] A justificativa para tal

---

[98] GOMES. Esse Vulcão..., p. 49.
[99] *DIARIO DE NOTICIAS* 12 de janeiro de 1961. Sup. Artes e Letras.
[100] id.
[101] *DIARIO DE NOTICIAS* 13 de janeiro de 1963. Sup. Artes e Letras.

afirmação dá-se em bases concretas: Anselmo Duarte vence o Festival de Cannes, na França, com o seu "O Pagador de Promessas" ; "Couro de Gato", de Joaquim Pedro de Andrade é lançado em Sestre Levante; "Barravento", do próprio Glauber Rocha, leva a medalha especial em Karlov Vary; sem contar com a boa repercussão em Veneza, Itália, de "Assalto ao Trem Pagador", de Roberto Farias e "Três Cabras de Lampião", de Aurélio Teixeira.

Quanto à proposta de se buscar fazer um "cineminha digno" de poucas qualidades artísticas e forte conteúdo social, de acordo com a avaliação do cineasta, o resultado não foi além de suas perspectivas do passado: "(...) Claro, a surpresa e o interesse não foram pelo que o cinema brasileiro apresentou de artístico, isto, inclusive, foi uma prova de uma certa primária dentro da evolução histórica da estética cinematográfica; mas o que arrebatou foi o fogo tropical e selvagem de um cinema que descobre um país novo: um país imaturo fotografado por um cinema imaturo." [102]

Nos dois mais importantes anos do cinema baiano (1961 – 1962), na visão de nosso mais famoso cineasta, o cinema marchava, ainda, por caminhos provincianos. As pretendidas filas nas portas dos cinemas não foram alcançadas com sucesso, e a nova indústria, segundo o próprio Glauber, era " desconhecida pelos poderes públicos e o GEICINE não passava de um órgão inoperante".[103] Tal qual na Bahia, o cinema nacional vivia de solitários "mecenas", a exemplo do banqueiro José Luis Magalhães Lins, presidente do Banco Nacional de Minas Gerais, que viria a patrocinar alguns filmes nacionais.

Se afirmamos que os anos 1961 e 1962 vão se caracterizar como os mais importantes do cinema feito na Bahia, isto se dará, basicamente, pelo sucesso de crítica e menos pelos resultados econômicos. Em torno de " Redenção, pioneiro entre os filmes baianos de longa metragem, destacou-se o trio, Roberto Pires, Oscar Santana e Elio Moreno. Entre 1961 e 1962, anos de maior maturidade de nosso cinema, um quarteto se destacará, Glauber Rocha, Roberto Pires, Rex Schindler e Braga Neto.

---

[102] id.
[103] id.

Juntos, este grupo produzirá três filmes, que irão se caracterizar nos mais importantes do cinema baiano da época: "Barravento" , o primeiro filme de Glauber Rocha; "A Grande Feira", a maior bilheteria da história do cinema baiano e "Tocaia no Asfalto", a última grande experiência da sonhada indústria cinematográfica baiana.

Para entendermos um pouco mais a realidade da produção de filmes na época, nada mais pertinente do que conhecermos a relação entre Glauber Rocha, Roberto Pires e Rex Schindler.

Em novembro de 1960, em carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes, Glauber Rocha descrevia o andamento das filmagens de "Barravento". Na carta, Glauber contava o episódio da troca de diretores do filme, que passou de Luis Paulino para ele.[104] Sobre a presença de Roberto Pires e Rex Schindler na equipe de produção, assim se expressou o cineasta:

> (...) Bem, acontece que eu amava o filme há cinco anos e por isto produzi, ou melhor, consegui que dois homens de visão, o cineasta jovem, Roberto Pires (ensaio longo Redenção), e um pintor diletante, imobiliário e judeu, Rex Schindler (que entre outras coisas é médico e capitalista), não só produzissem "Barravento, como também planejassem cinco filmes para os próximos dois anos, inspirando a fogueira aqui despertada por Trigueirinho; apesar do impacto que foi "Bahia" sobre esta província sofisticada. [105]

Os próximos dois anos (1961 – 1962), citados por Glauber, não alcançariam os cinco filmes mas apenas dois. Em novembro de 1962, quando do lançamento de "Tocaia no Asfalto", último filme do grupo, em texto intitulado " Tocaia, Roberto e Schindler", Glauber Rocha faz um comentário que ao mesmo tempo em que defendia a permanência da dupla, vislumbrava um futuro que não se concretizaria:

---

[104] Por discordar do caminho tomado por Luis Paulino em relação ao roteiro, Glauber acabou assumindo a direção do filme.
[105] ROCHA. Cartas ao..., p. 124 – 125.

> (...) Schindler, sem a disciplina de Pires seria uma espécie de imaginação sem controle; Pires, sem o material de Schindler, seria um arquiteto radicalmente objetivo. (...) Não acredito que os melhores caminhos para o argumentista Schindler e o diretor Pires seriam aqueles da separação. O encontro provocou tanto sucesso de um filme para outro que o afastamento, temo, poderá prejudicar ambos. Desses dois temperamentos diferentes, surge uma síntese prometedora de melhores obras.[106]

A importância de Roberto Pires e Rex Schindler para o cinema que se fazia na Bahia, na época, é refletida neste comentário de Glauber Rocha. Naquele momento, ambos tinham deixado suas marcas – Pires como diretor e Schindler como argumentista e produtor – em duas experiências, até certo ponto, vitoriosas da produção cinematográfica baiana. [107]

Walter da Silveira, ao analisar a dupla que estava em evidência, toma um caminho oposto ao de Glauber Rocha e não vislumbra um futuro promissor para a dupla. O comentário de Silveira tem um valor simbólico, e exprime a irregularidade e a falta de coesão teórica de uma prática que se pretendia fazer parte de um "movimento cultural":

> (...) Se Rex Schindler, querendo reproduzir no cinema baiano a bravura do romance nordestino, pretende um engajamento sociológico, Roberto Pires, por vocação e formação, detesta este engajamento, que Glauber Rocha plenamente admite. O antagonismo não se definiria tanto em "A Grande Feira" porque Roberto Pires tivera a humildade artística de subordinar a *mise-em-scéne* ao argumento, sem sacrificar, embora, seu gosto pessoal pelas invenções ópticas. (...) O sociologismo de Rex Shindler não se une ao esteticismo de Roberto Pires, se opõe. Impossível entre eles uma coexistência criadora. À medida que fizerem novos filmes, a oposição se aprofundará.[108]

Glauber Rocha e Walter da Silveira tinham expectativas diferentes em relação aos próximos filmes da dupla Pires-Schindler. Esta expectativa , entretanto, nunca se concretizaria, pois "Tocaia no Asfalto" representou o último trabalho dos dois.

Responsável não só pelo argumento e roteiro, mas também pela produção, Rex Shindler será um dos mais importantes personagens do sonho de se criar uma indústria cinematográfica na Bahia. O encontro entre Shindler e o cinema se

---

[106] *DIARIO DE NOTICIAS* 05 de novembro de 1962. Sup. Artes e Letras.
[107] A Grande Feira e Tocais no Asfalto.
[108] *DIARIO DE NOTICIAS* 25 de novembro de 1962. Sup. Artes e Letras./11/62 ARTES E LETRAS

deu através do clube de Cinema da Bahia. As seções de projeção e debates comandados por Walter da Silveira, no Clube de Cinema, despertaram em Schindler, a paixão pala sétima arte.

O encontro dele com Glauber Rocha foi por intermédio do fotografo Leão Rosemberg.[109] Ali nascia mais uma parceria do cinema baiano. Em 1962, ao fazer um panorama do cinema nacional, o Diário de Notícias assim se refere à entrada de Schindler no mundo do cinema: "(...) Aparecera um homem, um sujeito apaixonado pela pintura, que resolvera produzir fitas de cinema".[110]

Analisar a relação entre Rex Schindler e a produçãoo de filmes na Bahia é analisar a própria "indústria baiana de cinema". Dos três filmes produzidos por Schindler, apenas "A Grande Feira" obteve sucesso de bilheteria, batendo, inclusive, a renda de lançamento de "Spartacus" e se aproximando de duas outras superproduções americanas, "Bem Hur" e "Os Dez Mandamentos".

Os filmes produzidos na Bahia, nesse período, nunca se pagaram. Simbolicamente, Rex Schindler representou tanto o idealismo de implantação de uma indústria, quanto a realidade de não concretização da mesma. A falta de profissionalismo empresarial era uma prática comum e a abnegação era o principal capital de giro. No final de 1961, após o sucesso de "A Grande Feira", Schindler demonstra empolgação com o empreendimento cinema: "(...) Uma sociedade anônima é o passo para duplicarmos a nossa política de produção, ampliando o cinema com o capital que esta indústria exige. Creio firmemente no sucesso do empreendimento, porque cinema, mais do que tudo, é um dos grandes negócios de nosso tempo, é o alimento diário de todas as classes." [111]

O curioso é que muito pouco de profissionalismo esteve presente na produção de "A Grande Feira". A principal fonte de recursos se deu através da venda, por parte de Schindler, de dezesseis apartamentos de sua propriedade, em dois edifícios do bairro da Graça em Salvador. O dinheiro foi sendo diluído a

---

[109] Em depoimento para esta dissertação Rex Schindler afirmara , que na época, achara Glauber um gênio, e que passaram uma tarde inteira conversando, no final, Glauber o convencera a entrar para o cinema.
[110] *DIARIO DE NOTICIAS* 11 de março de 1962. Sup. Artes e Letras.
[111] *DIARIO DE NOTICIAS* 24 de dezembro de 1961. Sup. Artes e Letras.

> (...) Primeiro, os prejuízos acumulados com os filmes realizados inviabilizaram a continuidade de uma produção cujo êxito se afigurava restrito ao mercado cinematográfico de Salvador. Segundo, houve uma ruptura com a utopia desenvolvimentista e a conseqüente constatação de que a Bahia não atenderia às necessidades materiais e artísticas dos cineastas. Terceiro, o Cinema Novo já era uma realidade, atraindo para seu centro os nomes mais importantes do cinema baiano, Roberto Pires e Glauber Rocha.[115]

A indústria cinematográfica baiana sempre esteve presente nos diversos discursos daqueles que viviam o cinema na Bahia. Entre os erros e acertos o idealismo parecia sempre falar mais alto. Este "sonho", verdadeiramente nunca se realizará. Tudo não passará de um movimento espontâneo, formado por apaixonados, e gerado em um contexto de afirmação cultural de um povo.

Foram todos entusiastas, que, não obstante tentarem atingir o máximo possível em termos de profissionalização, verão seus planos atingirem apenas um ponto de ebulição. Entre "Redenção" (1959) e "Grito da Terra" (1964), o gráfico do cinema baiano atingirá o pico entre os anos 1961 e 1962, para, logo em seguida, restringir-se apenas à eventualidade de iniciativas isoladas. Em depoimento para esta dissertação, Rex Schindler, perguntado sobre a visão comercial dos produtores da época, responde em desalento: "Era muito ingênua para não dizer que era burra". Independente da ingenuidade, os baianos amavam cinema e fizeram filmes que exprimiram esta saga.

A BAHIA A 24 QUADROS

Um fato que caracteriza a história do cinema brasileiro é a presença dos ciclos. A existência destes ciclos exprime a fragilidade de nossa produção cinematográfica, que não conseguiu ser linear e, sim, episódica. Os ciclos mais conhecidos foram os de Campinas, Recife, Cataguazes, Atlântida, Vera Cruz e Cinema Novo. O chamado Ciclo Baiano de Cinema pode ser visto como um "movimento" independente ou inserido na matriz do Cinema Novo. A marca

[115] CARVALHO, Maria do Socorro Silva A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 91958 – 1962) Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1999. p. 160.

principal que dará semelhança a todos os ciclos é, justamente, sua perenidade e, conseqüentemente, o número reduzido de produções.

Os filmes do Ciclo Baiano de Cinema podem ser organizados da seguinte forma: "Redenção", primeiro filme de uma espécie de pré-história do ciclo e fruto de uma iniciativa isolada e embrionária; "A Grande Feira", "Barravento" e "Tocaia no Asfalto", filmes baianos, que, por serem produzidos pelo mesmo grupo, exprimem uma certa convergência de idéias; "Bahia de Todos Os Santos", "Mandacaru Vermelho" e "O Pagador de Promessas", filmes não baianos que apesar de se utilizarem da ambiência e temática baiana, exprimem o pensamento pessoal de seus realizadores; "Sol Sobre a Lama", filme de produção baiana e direção não baiana, cuja força do diretor sobrepujou os objetivos dos produtores, e finalmente, "O Caipora" e "O Grito da Terra", filmes baianos, produzidos no ocaso do ciclo e também resultantes de iniciativas isoladas de seus realizadores.

Inúmeros trabalhos de análise crítica já foram produzidos sobre esses filmes citados. Renato da Silveira, Ismail Xavier, André Setaro, Jean Claude Bernardet e, principalmente Maria do Socorro Silva Carvalho foram alguns dos que se debruçaram sobre essas produções. Esses autores analisaram os filmes abordando diversos aspectos intrínsecos aos roteiros. Fatores políticos, econômicos, sociais, culturais e até mesmo estéticos foram devidamente destrinchados por cada autor. Evidentemente, a Bahia da época seria a síntese de todos esses fatores.

Dentre esses autores citados, Socorro Carvalho desenvolveu os trabalhos mais abrangentes e específicos sobre os filmes, tornando-se referência importante para quem se habilitar a trabalhar com o tema. Ao analisar os filmes: "Bahia de Todos os Santos", "Barravento" e "A Grande Feira", Carvalho levanta e justifica a tese de que estes três filmes, mesmo não tendo uma ligação direta entre si, compõem uma espécie de trilogia, cuja ligação principal é a discussão sobre a fome e suas formas de representação. [116] Desta tese, resulta o encontro de uma linearidade entre filmes que necessariamente não fariam parte de um projeto

[116] CARVALHO. A Nova ..., p. 114.

comum. Outros aspectos, como alienação religiosa e a condição feminina, são devidamente analisados por Carvalho.

Nossa intenção, portanto, neste texto, não será o de refazermos todos os caminhos percorridos anteriormente por outros estudiosos. Restringir-nos-emos apenas, à análise do discurso, tanto da crítica quanto dos filmes, visando perceber possíveis influências da "ideologia desenvolvimentista". A cidade, suas tradições e sua mobilidade social, decorrente do estágio político-econômico, serão os temas básicos de nossa análise.

Iniciando pela questão da mobilidade social, os aspectos econômicos e políticos abordados no primeiro capítulo desta dissertação caracterizaram o surgimento de uma certa "elite" classe média, formada a partir das transformações ocorridas em Salvador e Região Metropolitana. Historicamente, os movimentos de classe média nascem, em geral, de fatores, como expansão da economia voltada para os mercados externos, que impulsiona o crescimento das funções urbanas, políticas, comerciais e, em certa medida, industriais. [117]

Num país como o Brasil, com a estrutura econômica baseada no modelo agrário – exportador concentrado em latifúndios, à classe média não restará outra alternativa senão a de se vincular ao setor de serviços e ao Estado presentes nas áreas urbanas. Apesar de representarem um segmento decisivo no funcionamento da nação, a classe média não tem o poder, seus movimentos não vão além da esfera política onde nasceram.[118]

Jean – Claude Bernardet fez a seguinte observação sobre a inserção da classe média na sociedade brasileira:

> É a classe média que é responsável pelo movimento cultural brasileiro. Não há grupos aristocráticos ou da grande burguesia que possam sequer manter uma forma qualquer de parnasianismo. Quanto às classes que trabalham com as mãos, operários e camponeses, ainda lhes faltam consistência e bases suficientes para elaborar uma cultura que não seja folclórica.[119]

---

[117] WEFFORT. op., cit. p. 116.
[118] Ibid. p. 115.
[119] BERNARDET, Jean – Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro.3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 13.

Para Bernardet, os jovens que iniciam o movimento do Cinema Novo são membros da classe média que buscam, com seus filmes, a afirmação de sua classe. Vejamos, até onde, isto pode ser sentido nos filmes dos jovens da classe média, que fizeram o Ciclo Baiano de Cinema.

Em "Bahia de Todos os Santos", filme não baiano do paulista Trigueirinho Neto, a cidade e seu povo são vistos sob a ótica de um "estrangeiro". Talvez tentando fugir dos riscos que poderia correr em fazer um filme contemporâneo do "desenvolvimentismo baiano", Trigueirinho refugia seu roteiro nos anos 1940, em plena ditadura do Estado Novo da Era Vargas. "Bahia de Todos os Santos" foi a primeira grande produção que se enquadraria no período do "*boom*" cinematográfico baiano. Desde sua pré-produção até o lançamento, o filme desencadeou sentimentos e expectativas por parte dos baianos. Sua estréia, entretanto, foi envolta de grandes frustrações.

Glauber Rocha, por ter visto o filme antes da pré estréia, preparou o publico, afirmando que este não era uma obra "provinciana feito sobre bahianos para bahianos".[120] O provincianismo estaria distante da fita. Apesar da polêmica gerada sobre o filme, principalmente por parte do crítico Walter da Silveira - para quem o filme só mostrou o exótico da Bahia – Trigueirinho fez um filme que se enquadrou em uma das características das produções do ciclo baiano: as inclinações ideológicas e pessoais do realizador. A outra característica, identificada também com os filmes do ciclo, é a da temática regionalista influenciada pelo desenvolvimentismo.

Em entrevista ao *Diário de Notícias*, disse Trigueirinho Neto sobre seu filme:

> (...) O que mais me impressionou nas gentes da Bahia foi sua grande vivacidade mental, escondida atrás de uma aparente indolência. Tal estado de espírito, geral no povo, procurei colocar em contraste com o barroco da cidade. Com isto eu quero dizer que a Bahia é um lugar extremamente moderno e de grandes possibilidades: só os povos mortos, ou decadentes, vivem das tradições ou delas não querem afastar-se. [121]

Se houve, da parte de Trigueirinho, ao ambientar seu filme nos anos 1940, a tentativa de se distanciar historicamente do debate contemporâneo baiano, com

---

[120] *DIARIO DE NOTICIAS* 18 de setembro de 1960. Sup. Artes e Letras.
[121] *DIARIO DE NOTICIAS* 27 de março de 1960. p. 3.

este depoimento, ele mergulhou de cabeça no olho do furacão. Se, para Walter da Silveira, o filme mostrou apenas o superficialmente pitoresco baiano, para Glauber Rocha, o filme não se comunicou com os baianos porque nele não se exaltou o folclore e, definitivamente, Trigueirinho não era um pitoresco.[122] Em seguida, o próprio Glauber faz a seguinte concessão: "A Bahia é uma convenção poética. A Bahia é uma atmosfera de romantismo melódico. A Bahia é a Bahia das 400 igrejas, do acarajé, vatapá, etc e tal. Onde já se viu, pois, um filme ser bahiano e não ter todas estas coisas?". [123] Conflitos à parte, o filme de Trigueirinho opta pelo humano em detrimento do espaço.

O filme é político e o discurso denunciativo permeia diálogos e ações. O debate modernizador não se encontra nos contrastes arquitetônicos do espaço urbano, mas nas reivindicações e ações de uma classe que busca ascender dentro desse espaço. Segundo Rodrigues, o filme "é um painel de Salvador nos anos 30, inferno de onde todos querem escapar, antiparaíso do turismo, onde a polícia persegue o candomblé (há uma expressiva cena de confisco dos ídolos e o incêndio do peji) e a sociedade se estruturou em gradações sutis da cor da pele". [124]. Ao mostrar a cidade a partir dos seus telhados e fachadas, Trigueirinho não desconstrói por completo a imagem pitoresca da cidade, mas a impessoaliza até o ponto desta não conflitar com as relações humanas, principal temática do filme.

O filme é classista ao se interessar apenas por uma categoria social. Segundo Bernardet, "Trigueirinho Neto quer que a sociedade mude, pois é insustentável que fique como está, mas seu antiburguesismo não leva a coisa alguma, a não ser reforçar a moral burguesa". [125] Tônio, o personagem principal do filme, exprime essa indefinição ideológica do diretor. Filho de pai branco e mãe preta, sua condição mestiça não foge da tradicional caracterização do mestiço, enquanto alguém que se equilibra entre dois lados na sociedade.

---

[122] *DIARIO DENOTICIAS* 26 de setembro de 1960. Sup. Artes e Letras.
[123] Id.
[124] RODRIGUES, João Carlos. O Negro Brasileiro e o cinema. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 125.
[125] BERNARDET. Brasil em... p. 75.

O discurso político é fragmentado e pouco consistente em relação à defesa de um método de ação. Como não existe um personagem que defenda uma idéia de forma contundente, Tônio, mestiço como boa parte dos baianos, será o principal mensageiro de Trigueirinho Neto. Assim se dá a participação de Tônio no final do filme: Manuel, amigo de Tônio e, como ele, também marginal, tem uma noiva grávida e, para poder se casar, rouba uma carteira. Tônio o repreende pelo ato e o aconselha a levar uma vida honesta e digna. Esta seqüência exprime a evolução moral do personagem e a própria visão de mundo do diretor.

"Mandacaru Vermelho", outro filme de um não baiano, produzido na época, é uma expressão clássica do improviso no cinema brasileiro. A historia por trás do filme já foi contada em capítulo anterior, portanto, nos interessa aqui, apenas buscar nele referências que se enquadrem nos aspectos que estamos abordando.

O filme é tipicamente regional e exclusivamente rural. A história de amor que permeia o desenrolar da trama é ingênua e previsível. Devido às circunstâncias em que foi construído, o roteiro não exprime, através dos diálogos, um discurso que reflita um posicionamento político e social embasados em pesquisa social e política. Por outro lado, as imagens e ações e sua dramaticidade falam mais que muitas palavras.

Produzido antes de "Tocaia no Asfalto", pode ser visto como uma espécie de *background* para o personagem Rufino (o pistoleiro de Tocaia) e para o próprio argumento do filme de Roberto Pires. A dramaticidade plástica do sertão enquanto espaço primitivo e trágico foi um elemento alcançado por "Mandacaru Vermelho". O filme de Nelson Pereira dos Santos, mesmo com os "deslizes" da produção, teve o mérito de levar para as telas as reais agruras que fazem o cotidiano do sertão nordestino. A estética da fome e do subdesenvolvimento foram contemplados em "Mandacaru" mesmo antes de ser aplicada por Glauber Rocha, Rex Schindler e Roberto Pires.

Em "A Grande Feira", primeiro filme a ser lançado pelo trio acima citado, não encontramos a personificação, em nenhum dos personagens principais, de um ideal classe média. Ronny, Maria e Chico Diabo são variáveis de uma mesma categoria de marginalizados sociais. Seus valores e suas aspirações não têm

conseqüências em termos de reivindicações classistas. Os ambientes mais presentes, como a feira, o cabaré e a casa da grã – fina, não têm função de referência de espaços pequenos-burgueses.

Walter da Silveira, sob a influência da época em que o filme foi produzido, faz o seguinte comentário sobre o resultado da obra:

> Rex Schindler e Roberto Pires esqueceram, no entanto, um aspecto fundamental à Bahia: aqui, a pequena burguesia, compondo a camada mais densa, metade talvez da população, tem um papel principal. Pode-se dizer que o retrato urbano da Bahia é um retrato tipicamente pequeno-burguês. Ele não aparece em "A Grande Feira". [126]

Esse retrato urbano reivindicado por Walter da Silveira, é o retrato da ideologia desenvolvimentista. Este aspecto não estará tão definido e explicito nos filmes do ciclo baiano. É possível que, em "A Grande Feira", o personagem pequeno – burguês surja muito rapidamente na figura de um cronista social que visita a feira ciceroniando senhoras da alta burguesia. Entretanto, se, em termos econômicos ou de status, esse personagem caracteriza a classe média, não podemos dizer que a sua participação na história traduza os ideais e sentimentos dessa classe. Walter da Silveira assim tenta desvendar a dialética do personagem e do filme:

> O cortejamento não constitui, porém, a atitude ética mais definida do pequeno burguês baiano. A vida, para ele, tem uma significação mais crítica. E nada traduz melhor do que o próprio sentido geral de "A Grande Feira", seu espírito e linguagem. Tendo omitido como aparência a classe média, Rex Schindler e Roberto Pires, que pertencem a ela, na profundidade criaram um filme ideologicamente pequeno – burguês, com todas as vacilações e transigências que identificam sua classe, mas igualmente com todas as audácias e desafios que também a marcam. [127]

Ao vincular a classe média a um comportamento transigente e vacilante, Silveira parece referir-se a possíveis concessões feitas no filme por seus realizadores. O fato de fazer concessões vai também preocupar, na época, o jovem crítico Caetano Veloso, que, ao refletir sobre as dificuldades do cinema de convergir obra de arte com alcance comercial, apostará na necessidade dos cineastas conseguirem a habilidade necessária para fazer bom cinema ao lado de

---

[126] *DIARIO DE NOTICIAS*, 17 de dezembro de 1961. Sup. Artes e Letras.
[127] id.

boa concessão. Segundo Veloso, " A Grande Feira" é o filme "onde quase se equaciona o problema do complexo arte-politica-economia-conquista do público".[128]

Quanto à presença da cidade em "A Grande Feira", existiu uma quase unanimidade entre os críticos de considerarem o filme uma crônica de Salvador. Apesar do núcleo central de onde parte e se desenvolve o filme ser a feira de Água de Meninos, diversos símbolos urbanos serão pontuados entre uma seqüência e outra. Fora do mundo da feira, era possível mostrar uma cidade que se modernizava com suas ruas e avenidas; carros e ônibus e grandes edifícios. A presença da Esso, multinacional do petróleo, não foi em vão. Vivia a Bahia a efervescência de uma nova atividade econômica , a petrolífera. Em torno dela a sociedade evoluía para uma mobilidade social, e a classe trabalhadora marchava a passos largos, em direção à sua organização efetiva. A cidade já tinha potencial para servir de cenário para obras que retratassem tanto a tradição do passado quanto a modernidade do presente.

Um confronto de idéias vai ilustrar a importância da simbologia arquitetônica para a Bahia naquele momento. Sobre a presença do Elevador Lacerda como imagem final do filme, dirá Walter da Silveira:

> (...) Também valeria eliminar um certo mau gosto cenográfico, cuja insistência na imagem final deixa uma última visão de tédio do pitoresco e gratuito! Por que o insignificante Elevador Lacerda em vez da significativa Feira de Água de Meninos? Uma concessão turística ou uma concessão temática? Por que uma fuga, após tantas vitórias sobre o convencional? [129]

Glauber Rocha assim se refere sobre o mesmo assunto: "Roberto decidiu pelo Elevador que é o mais popular dos símbolos visuais da Bahia – principalmente para o resto do país e do mundo que desconhece a cidade.[130]

Estava refletida, em dois dos mais importantes membros do cinema baiano, a visibilidade que ganhava, na época, o debate em torno da construção de uma concepção de Bahia. O interessante sobre o Elevador Lacerda é que este, até

---

[128] *DIARIO DE NOTICIAS* 03 de dezembro de 1961. Sup. Artes e Letras.
[129] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 17 de dezembro 1961. Sup. Artes e Letras.
[130] *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* 27 de novembro de 1961. Sup. Artes e Letras.

certo ponto, vincula-se tanto à tradição quanto à modernidade. Sua imagem pode ser usada tanto para referendar o pitoresco quanto o progresso modernizador. Poderíamos dizer que o elevador é uma possível síntese da modernidade negociada baiana.

"Barravento" foi o primeiro filme longa- metragem de Glauber Rocha e um dos mais representativos do ciclo baiano. Os dois pontos, citados por nós, que caracterizam os filmes do ciclo baiano, têm fortes presenças em "Barravento". Diversos aspectos do filme já foram exaustivamente analisado por outros estudiosos. Em "Barravento" aquilo que procuramos, ou seja, a cidade, seu povo e suas tradições urbanas pouco estará presente.

Glauber Rocha não mediu palavras para afirmar seu filme como um manifesto contra a alienação diante do grave problema do subdesenvolvimento físico e mental do povo baiano. O filme se passa na aldeia de pescadores de Buraquinho, local próximo a Salvador. A subserviência dos pescadores em relação tanto ao capitalista dono, da rede, quanto aos deuses do candomblé, é o centro do argumento de Glauber Rocha. "Barravento" é a conclusão da maturidade intelectual do cineasta baiano. Se antes era possível fazer algumas concessões ao pitoresco – como a que foi feita em "Bahia de Todos Santos" – em nome do ideal modernizador e da necessidade de se divulgar "as coisas da Bahia", com "Barravento", ganhava prioridade definitiva, no pensamento de Glauber, o subdesenvolvimentismo e a estética da fome.

> FIRMINO
>
> Vocês arrastaram rede todo dia, sabem pra que? Pra meter dinheiro na barriga dos brancos... Tão tudo ricos nas suas costas. A mim é que ninguém explora... Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. Corro risco mas sou livre como xaréu no mar...Mas só que ninguém apanha o papai! A pena é que vocês são analfabetos. Se soubessem pelo menos assinar o nome... Ah, não adianta não! E pensar que o mundo todo é na base da miséria!...[131]

Esse trecho de um dos primeiros diálogos do filme introduz o pensamento do personagem Firmino. Firmino é a cidade, elemento estranho ao mundo provinciano da aldeia. Ao vir da cidade, Firmino traz impregnado em si um aspecto

[131] ROCHA. Roteiros do ..., p. 242.

da vida urbana: a suposta liberdade de ação. A cidade, ao mesmo tempo que lhe deu consciência, o corrompeu também. Seus valores não são mais os mesmos que os da comunidade.

Em "Barravento" a presença da cidade é cíclica e dúbia. Inicia-se simbolizada em Firmino como fator tanto de decadência humana, quanto de subversão à ordem alienada, estabelecida em um espaço que não mais o identifica. Por outro lado, vejamos o tratamento dado no roteiro à seqüência final do filme:

ARUAN

Você não fica sozinha... pode passar o ano com mãe Dada se acha que é bom... Eu vou pra cidade trabalhar pra gente ter uma rede nossa. Firmino é ruim mas tem razão... Ninguém liga pra quem é preto e pobre, nós temos de resolver nossa vida e a vida de todo mundo...

Beijam-se na boca, ardentes.

ARUAN

Agora que tenho coragem...

Nainá sorri.

O funeral de Chico, na praia. O cortejo move-se em direção ao mar. O Mestre na aldeia, sozinho, encostado a um coqueiro, triste, pensativo, ouvindo o vento.

Aruan sai da aldeia, ultrapassa o farol. Olha para trás, olha em direção à cidade, segue em frente.

MÚSICA

Vou pra Bahia
Pra ver se o dinheiro corre
Se o dinheiro não correr
Ai meu pai
De fome ninguém não morre
Ê é barravento lá lá
Ê é barravento lá lá [132]

[132] ibid. p. 260.

Tanto no início quanto no final do filme, a cidade, mesmo distante, interfere no cotidiano da comunidade. E, se no inicio ela representou decadência, no final ela se mostra como a única esperança de ascensão. Essa esperança, entretanto, não vai ser uma decisão deliberada do diretor. Segundo o próprio Glauber Rocha, o que há de esperança no filme não pertence a ele e, sim, ao Canjiquinha quando canta a musica final.[133] "Barravento" é um filme que irá gerar inúmeras controvérsias entre a real intenção do diretor e o resultado final da obra. A presença da cidade será apenas mais um, entre os diversos aspectos dúbios de "Barravento".

> (...) Conheci também, em Cannes, o jornalista português Novais Teixeira, correspondente do Estadão. Foi a partir de uma conversa com ele que germinou a idéia de meu filme seguinte. Examinávamos e discutíamos os gigantescos cartazes norte-americanos, instalado defronte do Palácio do Festival, anunciando com um ano de antecedência o filme King of Kings, com o maior elenco do mundo, o mais caro e outros sensacionalismos. O filme versaria sobre a vida de Cristo. Comentei com o Novais: "como sempre, eles vão botar Jesus com aquele manto de cetim brilhante". Desta censura nasceu a idéia de realizar um filme que contasse a vida de um homem do povo com todos os sofrimentos e injustiças à semelhança de Cristo.[134]

Na época em que este fato ocorreu, a Bahia, deveria ser, na cabeça de Anselmo Duarte, apenas mais um estado de tradição histórica da Federação Brasileira. Para Duarte, a idéia de locar seu filme em Salvador, utilizando-se da ambiência barroca da cidade, só viria após este assistir à peça, "O Pagador de Promessas", do dramaturgo baiano Dias Gomes. Na história da peça, estava o argumento que ele tanto buscara.

Daí até a compra dos direitos, a escrita do roteiro e o inicio das filmagens, pouco tempo se passou.O objetivo de retratarmos esses fatos ligados aos bastidores do filme de Anselmo Duarte é o de ilustramos que o "Pagador de Promessas" foi mais um filme do período do ciclo baiano, que se enquadra no critério de uma iniciativa isolada de seu realizador, no qual a Bahia é utilizada muito mais como ambiente do que como temática de um movimento coeso.

Apesar da livre adaptação do diretor, "O Pagador de Promessas" não é um roteiro original, logo, está preso a algumas idéias previamente definidas. Glauber

---

[133] *DIARIO DE NOTICIAS* 25 de dezembro de 1960. Sup. Artes e Letras.
[134] SINGH JR. Op., cit. p. 72.

Rocha tratou de enquadrar o filme na estética regionalista: "(...) 'O Pagador de Promessas' é, sobretudo, baiano porque é uma crítica violenta das tradições religiosas ortodoxas e é um manifesto do povo, a força do povo que invade a Igreja.(...) Anselmo entendeu a Bahia" [135]

" O Pagador de Promessas" é contemporâneo de "Barravento" e "A Grande Feira" , coincidindo, também, a temática abordada. Por partir de uma base política e denunciativa, tendo a Bahia como cenário – a peça de Dias Gomes – o filme de Duarte não poderia fugir tanto dessa temática. Com o pé fincado na questão rural, o urbano no filme, entra apenas como representante do elemento opressor.

Pela necessidade de concentrar todos os cenários necessários em um só lugar, Anselmo optou pela locação da Igreja do Senhor dos Passos cujas escadarias encontram-se entre a rua da Igreja e uma rua de casas. Esse fator, condicionado pela produção, favoreceu ao cineasta concentrar, em um micro espaço, todos os elementos constitutivos da Bahia que visava retratar.

A capoeira, o candomblé, a malandragem, a repressão política, a imprensa sensacionalista, o sincretismo religioso, o cronista popular, enfim, as escadarias foram transformadas em um caldeirão de "baianidades". Anselmo criou sua história provocando a articulação entre todos esses setores da sociedade baiana. Um espaço de conflito é construído e os "adversários" se apresentam circunstancialmente de acordo com seus interesses. Não há mais a ser combatido, no discurso, um adversário único e previamente definido.

A cidade desempenha, no filme, um papel semelhante à de "Barravento". Assim como aconteceu com Firmino (Barravento), é dela, a cidade, a responsabilidade de colocar à prova os valores da personagem Rosa. A cidade não induz, mas facilita, através do ambiente que a compõe, a "corrupção" dos valores quase sempre preservados na zona rural.

Sobre o debate entre a tradição e a mudança, no "embate" entre os personagens Padre Olavo e Zé do Burro, transparece a crítica à inflexibilidade da tradição que precisa mudar ou se adequar as evoluções da sociedade. A prática a ser estabelecida é a da convivência negociada entre os "opostos". Uma Bahia

---

[135] *DIARIO DE NOTICIAS* 08 de abril de 1962. Sup. Artes e Letras.

turística estava sendo planejada, e o sincretismo já se configurava como algo a ser absolvido. Por esses fatores, "O Pagador de Promessas" acaba, ainda que involuntariamente, dialogando com o contexto modernizador e desenvolvimentista baiano.

> É a luta contra a corrupção política e os métodos utilizados pelos implicados para se exterminarem mutuamente (pistoleiros contratados) ou seja, é a célebre oligarquia municipal. Alguns criticam que meus personagens mais polêmicos não se definem politicamente, mas isso é porque não creio em americanismos ou esquerdismo e sim numa nova forma que nós, brasileiros, temos que descobrir. Daí meus personagens discutirem os assuntos mais como juízes do que como atuantes neste ou naquele sistema político. Não acreditam nos sistemas que os homens fizeram para se governarem e que terminam por escraviza-los. [136]

Assim Rex Schindler justificou seu argumento de "Tocaia no Asfalto". Terceiro e ultimo filme do grupo que produziu "Barravento" e "A Grande Feira", "Tocaia" dialoga com alguns filmes que precederam. Na fita, o tema central é bastante definido: o mundo corrupto e violento das oligarquias políticas. Após, a Revolução de 1930 [137], a política oligárquica passou a ser identificada como um modelo arcaico que deveria ser superado em nome da própria modernidade. Ao se distanciar de métodos "extremos" de análise sócio-política, Rex Schindler parecia buscar uma "terceira via", marcadamente regionalista, no âmbito da política nacional.

O "velho" e o "novo" confrontam-se explicitamente em "Tocaia no Asfalto". O personagem Ciro, deputado da oposição, é o escolhido como porta-voz dessa modernidade política. De sua boca, sairão frases como: "nova geração da política" e " uma nova mentalidade sacode a nação". A influência do discurso desenvolvimentista é sintomático. O quixotismo incorruptível e reformista de Ciro, é o espaço para que os autores decantem o ideal da moral classe média.

A burguesia, devidamente estereotipada, alterna entre o mau caratismo e a futilidade das colunas sociais. O lugar das classes populares é uma continuidade de "A Grande Feira", com a agravante de serem subservientes ao sistema. Não há

---

[136] *DIARIO DE NOTICIAS* 28 DE OUTUBRO DE 1962. Sup. Artes e Letras.
[137] Sobre esta revolução ver: FAUSTO, Boris. A Revolução de 1930 – Historiografia e História. São Paulo, Brasiliense, 1972.

em nenhum momento do filme, uma relação de igualdade entre pobres e ricos, nem mesmo amorosa, todos interagem em condições de igualdade apenas em seus micros e macros espaços classistas de poder.

A presença da cidade em "Tocaia no Asfalto" lembra a mesma em "Bahia de Todos os Santos". A câmera a identifica com a mesma impessoalidade. Ela não tem importância na trama. Entretanto, por ser um filme baiano com objetivos de exportação, Salvador é devidamente anunciada com a referência da Igreja de São Francisco, segundo o personagem Pedrão, "o lugar mais conhecido da Bahia". Mesmo no discurso moderno, recorre-se a um símbolo da tradição como referencia da identidade urbana.

O personagem principal, Rufino, vivido pelo ator Agildo Ribeiro, tem um pouco das angustias e incertezas de Tônio (Bahia de Todos os Santos) e faz contraponto a Firmino (Barravento). Rufino é um alagoano, com uma tragédia familiar no passado, fator que quase sempre impulsiona a caracterização de personagens nordestinos. O fato de ser um matador de aluguel não o faz um homem completamente frio e calculista, dentro de suas limitações, ele também questiona sua existência e o próprio sistema que o criou. Diferente de Firmino, que acabou sendo "corrompido" ou "desalienado", a depender do ponto de vista, pela cidade, nela Rufino encontra a sua salvação. Firmino e Rufino, ambos, ao serem subtraídos de seus espaços originais, em favor da cidade, retiram desta aquilo que procuravam.

O filme surgido em contraponto à "A Grande Feira", foi "Sol Sobre a Lama". João Palma Neto, comerciante de materiais de construção em Água de Meninos – cenário natural e tema central do filme de Roberto Pires – se mostrou contrário ao argumento da fita, justificando que "a ambiência, as situações, os tipos não correspondiam à verdadeira geografia física e humana"[138] daquela determinada localização urbana.

O argumento inicial de "Sol Sobre a Lama", escrito pelo próprio Palma Neto, caracteriza uma forte simbologia do ideal desenvolvimentista. A feira não era só formada por assassinos, ladrões e prostitutas. A Bahia não era apenas a

[138] *DIARIO DE NOTICIAS* 3 de novembro de 1963. Sup. Artes e Letras.

marginália. Uma cidade moderna estava se constituindo e, em seu interior, pulsavam pessoas que buscavam se afirmar enquanto classe promissora, trilhando por caminhos não escusos. O próprio convite a Alex Viany, renomado crítico do sul do país, para assumir a direção do filme, já exprimia uma intenção de respaldar o projeto com uma referência não "provinciana".

A presença de Alex Viany, entretanto, fez surgir uma polêmica envolvendo diretor e produtores. Viany foi acusado de ter assumido por completo o projeto, alijando o argumento de Palma Neto e construindo seu próprio roteiro a despeito da vontade dos produtores. Tempos mais tarde, Viany viria se defender de tal acusação[139], mas, na época, o clima foi bastante tenso. Walter da Silveira, ao tomar partido no assunto, afirma: "os dois homens de Água de Meninos, em contato direto com a sua vida, permitiram que estranhos transfigurassem a sua atmosfera e a sua humanidade". [140]

Quanto à presença da temática baiana, Walter da Silveira, sempre apresentando um ponto de vista muito pessoal e exigente, quando analisa os filmes, principalmente se este foi realizado por "estrangeiros", assim se posiciona:

> (...) Se a temática baiana não tivesse dimensão e prosperidade tudo se desculparia. Alex Viany quis, todavia, transferir sua visão carioca para uma atmosfera e uma humanidade sem qualquer semelhança com a do Rio de Janeiro. (...) Dos dois errôneos propósitos, restou um filme falso, o mais falso que se fez na Bahia, depois de "Bahia de Todos os Santos" de Trigueirinho Neto.[141]

Claramente, as palavras do crítico surgem como reflexo de um comportamento, até certo ponto provinciano, presente na época de defesa do "específico baiano".

"O Caipora", filme do baiano Oscar Santana, membro da equipe de "Redenção", é um dos últimos filmes do período. Ambientado na zona rural, o filme é uma "continuidade" do cinema sertanejo inaugurado por "Mandacaru Vermelho". Feito por um baiano, diferente de "Mandacaru" que tinha à frente um paulista, "O Caipora " é um filme gerado no interior do debate regionalista baiano.

---

[139] *DIÁRIO CARIOCA* 10 de dezembro de 1964. p. 5.
[140] *DIARIO DE NOTICIAS* 10 de novembro de 1963. Sup. Artes e Letras.
[141] *DIARIO DE NOTICIAS* 17 de novembro de 1963. Sup. Artes e Letras.

Seu personagem principal, o Nezinho, completa uma espécie de trilogia da miséria existencial sertaneja, antes já presente em Augusto ("Mandacaru Vermelho") e Rufino ("Tocaia no Asfalto").

O discurso dramático de "Mandacaru" encontra correlato em "O Caipora". Ambos partem de uma mesma matriz sociológica: as relações de poder no sertão nordestino. Nesse aspecto, "O Caipora" se aproxima de "Tocaia no Asfalto" ao apresentar, representando a estrutura de poder, um personagem coronel que seria uma variante rural do urbano coronel Pinto Borges de "Tocaia". Por coincidência, ambos os personagens são interpretados pelo ator Milton Gaúcho.

Em "O Caipora", a cidade pode até estar subjacente à vontade do sertanejo de fugir das agruras impostas pela miséria, mas não há uma conotação tão explicita do urbano como fator de redenção final. Seu personagem principal, o vaqueiro Nezinho, é acusado de carregar um sangue impuro, "sangue de caipora" que provoca mazelas e azares por onde passa. Expulso da vila pela população assustada, Nezinho caminha errante pelo sertão, mas não desiste de voltar à vila e inserir-se novamente no espaço da comunidade com que se identifica. Seu discurso é universal enquanto variação da temática regionalista, mas é local quando se refere ao específico da zona rural nordestina.

O autoritarismo e a violência das oligarquias criticados em "Tocaia no Asfalto" recebem em "O Caipora "tratamento semelhante. Entretanto, não há, no filme de Oscar Santana, um personagem como o deputado Ciro, de "Tocaia", que serviria, ao mesmo tempo, como intermediário entre o povo e a burguesia e como porta-voz da "terceira via" pequeno burguesa.

"O Caipora" pouco se distanciou da ingenuidade cinematográfica que tomou conta, em alguns momentos, dos jovens realizadores do ciclo baiano. Havia, sem dúvida, por trás do filme, uma louvável intenção de se contar uma história. Faltou, porém, consistência no argumento e base sociológica para abordar um assunto tão importante da realidade nacional. No entanto, independentemente dessas "omissões", o diretor merece o crédito de ter optado por uma temática das mais sensíveis ao modelo estético regionalista que caracterizou o debate político e cinematográfico da época.

> O sertanejo vive sofrendo sem saber porque até que toma consciência abruptamente da miséria. Ao lado desta crise surge sempre a violência. Uma violência indomável, genuína, grandiosa. Embora muitas vezes inócua. Minha intenção é caracterizar esta crise interior do sertanejo, seja ele lavrador, boiadeiro, vaqueiro ou pequeno comerciante, das nossas vilas miseráveis.[142]

Assim o cineasta Olney São Paulo apresentou o tema de seu filme "O Grito da Terra". Olney, baiano da cidade de Feira de Santana, foi continuista de "Mandacaru Vermelho" e assistente de direção de "O Caipora". Seu filme fecharia uma trilogia dentro do Ciclo Baiano de Cinema de um gênero conhecido como "Nordestern".

Com temática definida dentro do universo de poder do sertão nordestino, o filme mostra a articulação existente entre os três setores, que, de modo geral, compõem esse tipo de sociedade: o latifundiário, o comerciante e o camponês.

O argumento gira em torno de duas mulheres com visões diferentes da realidade do cotidiano do sertão. Ambas representam, simbolicamente, as duas únicas opções do povo oprimido do sertão: fugir para um centro urbano, identificando-o como único espaço de salvação, ou ficar e enfrentar a realidade tirando forças de suas próprias mazelas.

Com " O Grito da Terra", chegava o Ciclo Baiano de Cinema ao seu ocaso. Assim como seu antecessor, "O Caipora", o filme de Olney São Paulo foi mais uma das experiências isoladas de pequenas produtoras que nasciam e morriam com um único filme. Em 1964, ano da produção de "O Grito da terra", já teria chegado ao final a utopia desenvolvimentista enquanto programa de governo,[143]Junto com ele, terminava, também, na Bahia, um tempo de feliz coincidências de iniciativas, fruto de um ambiente criativo e inovador.

Paradoxalmente, guardamos os últimos parágrafos para "Redenção", o primeiro filme de longa metragem baiano, e possivelmente o fundador do Ciclo Baiano de Cinema. Fizemos isto para expressar o desalento que se constituiu a história do cinema baiano. Muito já nos referimos sobre "Redenção" neste mesmo capítulo, afinal, ele se confunde com a própria história do qual faz parte.

---

[142] JOSÉ, Angela. Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo. Rio de Janeiro: Quartet, 1999. p. 77

[143] Em 1964, foi instaurada a Ditadura Militar que mudou o modelo econômico dos anos anteriores.

"Redenção", espécie de filme policial, na visão da crítica da época, pouco teve a ver com a temática social que o procederia. Não teríamos muito a acrescentar sobre este filme, ele se foi [144] como o cinema que, um dia, fez surgir. Sua existência, entretanto, impulsionou idéias e ações, e seu quase completo desaparecimento denota a fragilidade do gigante de pés de barro que caracterizou o sonho do cinema baiano.

[144] Tivemos conhecimento de que existe uma cópia por ser restaurada na Cinemateca Brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> (...) o Governador Juracy Magalhães convidou Lina Bo Bardi pra criar um museu de Arte Moderna. Um Museu de Arte Popular. Juscelino permitiu a Utopia estética baiana. Os Diários Associados eram liberais – o patrocínio da cultura tropicalista liderada por Odorico Tavares, Conde de Pernambuco que convidava Gilberto freire. (...) Em 1959 JK concluía Brasília. Juracy Magalhães ganhou prestígio da intelectualidade baiana de esquerda e ambicionava disputar a candidatura na Convenção da União Democrática Nacional com Carlos Lacerda e Jânio Quadros. Para mim Juracy estava num partido além do PTB, PSD, PC, UDN. Participei da cerimônia de retorno de Jorjamado pra Bahia: na sala do Palácio, Juracy saudou Jorge que "ontem mandei lhe prender mas hoje estamos mais barrigudos e sábios". Jorge respondeu com humor. O Magnífico Reitor Edgard Santos era o Doge Mecenas Papa Justiceiro Deus maior Presidente que JK. Dava-me ao luxo da rebeldia. Edgard Santos não deu dinheiro pro Pátio [1] mas financiou Ângulos e Mapa sem a menos restrição ao marxismo barroco tropicalista das publicações.[2]

Este trecho de parágrafos curtos que lembram um discurso falado de forma rápida e contundente foi extraído de "Revolução do Cinema Novo", coletânea de artigos e entrevistas de Glauber Rocha, publicados no Brasil em 1981. A conveniência de o utilizarmos na conclusão deste trabalho, é o fato de nele estar presente a síntese de todo período por nós estudado.

Nosso principal objetivo foi traçar a trajetória de um tempo específico da história baiana e inseri-lo na dimensão da história brasileira. Procuramos evidenciar idéias e práticas já conhecidas e analisadas por outros autores, porém, não abordadas de forma tão restrita, sob o aspecto de inclusão num processo mais amplo e derivado de componentes tão distintos.

Ao buscarmos alinhar em torno da tentativa de construção de um conceito moderno de Bahia, questões da estrutura político-ideológica, visamos demonstrar a ocorrência de uma certa linearidade de ações que se não resultavam de um "movimento" uniforme, exprimiam reflexos de um ambiente que o justificavam.

A ideologia desenvolvimentista nacional foi o principal componente que possibilitou, como bem disse Glauber, esta espécie de "utopia estética baiana". O elemento populista, presente na política da época, foi um dos fatores decisivos que identificamos como facilitador da implementação de um modelo administrativo mais aberto às "novas experiências" no campo cultural e mais "solidário" em

---

[1] Primeira experiência cinematográfica de Glauber Rocha, curta- metragem de 1959.
[2] ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p. 310 – 315.

termos de inclusão das massas. O passado político-econômico de um Estado que já foi o berço da civilização brasileira, deixou latente nos baianos, uma histórica necessidade de afirmação enquanto liderança regional. Percebemos nos discursos da época o autonomismo e o vanguardismo como fatores de tradição histórica a serem restaurados.

No campo cultural, uma geração vai se pronunciar fazendo emergir uma efervescência que refleti não só o ambiente baiano como o nacional. Esta efervescência, entretanto, não abrangerá o todo da população baiana. Apesar de certos setores buscarem esta abrangência, como a arte popular de Lina Bo Bardi, o certo é que o alcance atingia apenas uma certa "elite" classe-média que teve no mínimo, as formações secundaria e universitária. O brilhantismo desta geração, todavia, é principiado pela qualidade e originalidade de suas ações, que independente da dimensão que conseguiram atingir no seio da sociedade, fincaram as bases – de acordo com a estratégia de cada setor – de um conceito moderno de Bahia.

No caso do cinema, setor cultural mais proficuamente analisado neste trabalho, assim como as outras áreas culturais, sofreu a influência da conjuntura da época. Suas ações sejam elas teóricas ou práticas, não se configuraram ,entretanto, o resultado de um movimento logicamente coeso. O cinema baiano da época e o ciclo que este constituiu, são resultantes de iniciativas de uma geração que além de estarem pensando o cinema também estavam pensando a Bahia.

Os diversos conceitos de Bahia e Nordeste se misturavam para se inserirem numa possível coerência estética. Individualmente, os filmes ilustraram os conceitos pessoais de seus realizadores, e coletivamente, exprimiram uma linearidade, cujo fator de concordância se deveu basicamente à especificidade do espaço e do tempo em que estavam inseridos.

A tentativa foi de configurar aqui, um mosaico político, econômico e cultural da Bahia, no final dos anos cinqüenta e inicio dos sessenta. Estes elementos, não obstante terem conformado um movimento homogêneo, e tampouco, alcançado todo o seio da sociedade baiana, tem seu principal mérito no fato de inaugurar uma postura crítica e ruptora contra os preconceitos constituídos e a favor da

interpretação e construção de um conceito popular e moderno de Bahia, através da síntese dos elementos históricos formadores da cultura baiana.

FILMOGRAFIA[3]

REDENÇÃO. 1959, DIREÇÃO: Roberto Pires. ARGUMENTO E ROTEIRO: Roberto Pires e Oscar Santana. FOTOGRAFIA: Hélio Silva. MÚSICA: Alexandre Gnatalli. MONTAGEM: Mario Del Rio. DIRETOR DE PRODUÇÃO E CÂMERA: Oscar Santana. ILUMINADOR: Rodi Lucheri. CENOGRAFIA: Waldemar Brito. ELETRICISTA: Maria Magalhães. ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Alberto Barreto. ELENCO: Geraldo D'el Rey, Braga Neto, Maria Caldas, Fred Junior, Milton Gaúcho, Costa Junior, Leonor Barros, Raimundo Andrade, Jorge Cravo, Normand Moura, Kiaus Kiaus, Jackson Lemos, José Melo, Orlando Rego, Alberto Barreto. PRODUÇÃO: Élio Moreira Lima/ Iglu Filmes Ltda.

BAHIA DE TODOS OS SANTOS: 1960. DIREÇÃO: Trigueirinho Neto. ASSISTENTE DE DIREÇÃO: José Telles de Magalhães. ARGUMENTO E ROTEIRO: Trigueirinho Neto. DIÁLOGOS: Trigueirinho Neto/ Eduardo Waddington/ Sérgio Brito. FOTOGRAFIA: Gugliemo Lombardo. MONTAGEM: Maria Guadalupe. EFEITOS SONOROS: Paulo Giolli/Thomas Farkas. MÚSICA: Antônio Bento da Cunha. ELENCO: Jurandir Pimentel, Arassary de Oliveira, Geraldo D'el Rey, Antônio Luis Sampaio, Lola Brah, Sadi Cabral, Antônio Victor, Eduardo Waddington, Ana Maria Fraga, participações do Candomblé do Engenho Velho, Clube Barão do Desterro e de Milton Gaúcho.PRODUÇÃO: Trigueirinho Neto.

MANDACARU VERMELHO: 1961. DIREÇÃO: Nelson Pereira dos Santos. ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Ivan Souza/ Luis Paulino. ARGUMENTO: L. Andrade. ROTEIRO: Nelson Pereira dos Santos. FOTOGRAFIA: Hélio Silva. ASSISTENTE DE CÂMERA: L. Bartucci. MONTAGEM: Nello Melli. CONTINUIDADE: Olney São Paulo. SONOPLASTIA: Geraldo José. MÚSICA: Remo Usai.ELENCO: Nelson Pereira dos Santos, Miguel Torres, Jurema Penna,

[3] As fichas técnicas foram retiradas da Revista da Bahia, 100 anos de cinema na Bahia, n: 25, dezembro 1997 e da tese de doutorado de Maria do Socorro Silva cCarvalho op.,cit. p. 162 – 165.

Sônia Pereira, Ivan de Souza, Luis Paulino dos Santos, José Telles de Magalhães, Enéas Muniz.PRODUÇÃO: Danilo Trelles.

BARRAVENTO: 1961. DIREÇÃO E ROTEIRO: Glauber Rocha. ARGUMENTO: Luis Paulino dos Santos. FOTOGRAFIA: Tony Robatoni. MONTAGEM: Nelson Pereira dos Santos. DIRETOR DE PRODUÇÃO: José Teles de Magalhães. CÂMERA E ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Waldemar Lima. PRODUTOR EXECUTIVO: Roberto Pires. MÚSICA: Samba de Roda e Capoeira de Washington Bruno da Silva (Canjiquinha) e trechos do folclore negro da Bahia. ELENCO: Luísa Maranhão, Antônio Pitanga, Aldo Teixeira, Luci Carvalho, Lídio Silva e os moradores de Buraquinho. PRODUÇÃO: Rex Schindler e Braga Neto. PRODUTOR ASSOCIADO: David Singer/ Iglu Filmes Ltda.

A GRANDE FEIRA: 1961. DIREÇãO: Roberto Pires. ARGUMENTO: Rex Schindler. ROTEIRO: Roberto Pires. FOTOGRAFIA: Hélio Silva. CÂMERA: Waldemar Lima. MÚSICA: Remo Usai. MONTAGEM: Roberto Pires. PRODUTOR EXECUTIVO: Glauber Rocha. CENOGRAFIA: José Teixeira de Araújo. ELENCO: Geraldo D'el Rey, Helena Ignez, Luiza Maranhão, Antônio Sampaio, Milton Gaúcho, David Singer, Roberto Ferreira, Nilton Paz, Clélia Mattos, Roberto Pires, Ligia Ferreira e outros. PRODUÇÃO: Rex Schindler e Braga Neto/ Iglu Filmes Ltda.

O PAGADOR DE PROMESSAS: 1962. DIREÇÃO: Anselmo Duarte. ROTEIRO: Anselmo Duarte. HISTÓRIA/DIÁLOGOS: Dias Gomes. FOTOGRAFIA: Chick Fowle. CÂMERA: Geraldo Gabriel. MONTAGEM: Carlos Coimbra. SOM: Carlos Foscolo. MÚSICA: Gabriel Migliori. ELENCO: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo D'el Rey, Norma Bengell, Roberto Ferreira, Othon Bastos, Antônio Sampaio, Gilberto Marques, Milton Gaúcho, Carlos Torres, Canjiquinha e seus capoeiristas, e outros. PRODUÇÃO: Osvaldo Massaini.

TOCAIA NO ASFALTO: 1962. DIREÇÃO: Roberto Pires. ARGUMENTO: Rex Schindler. ROTEIRO E MONTAGEM: Roberto Pires. FOTOGRAFIA: Hélio Silva. MÚSICA: Remo Usai. CENOGRAFIA: José Teixeira de Araújo. ASSISTENTE: Orlando Sena. DIRETOR DE PRODUÇÃO: Carlos Lima. ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Nicolino de Leo. ASSITENTE DE CÂMERA: José Airton. SOM: Walter Webb. ELENCO: Agildo Ribeiro, Arassary de Oliveira, Adriano Lisboa, Geraldo D'el Rey, Ângela Bonatti, David Singer, Jurema Pena, Antônio Sampaio, Roberto Ferreira, Maria Anita, Hélio Rodrigues, Milton Gaúcho, Maria Ligia, Othon Bastos e outros. PRODUÇÃO: Rex Schindler e David Singer.

SOL SOBRE A LAMA: 1963. DIREÇÃO: Alex Viany. ARGUMENTO: João Palma Neto. ROTEIRO: Alex Viany e Miguel Torres. FOTOGRAFIA: Ruy Santos. MÚSICA: Pixinguinha. ELENCO: Geraldo D'el Rey, Antônio Pitanga, Glauce Rocha, Dilma Cunha, Roberto Ferreira, Milton Gaúcho, Carlos Lima, Maria Lígia, Othon Bastos, Jurema Pena. PRODUÇÃO: Álvaro Queiroz e João Palma Neto/ Guapira Filmes.

O CAIPORA: 1963. DIREÇÃO, ARGUMENTO E ROTEIRO: Oscar Santana. FOTOGRAFIA: Giorgio Atilli, MÚSICA: Moacyr Carvalho, tendo a orquestração e regência de Mozart Brandão. MONTAGEM: Roberto Pires. PRODUTOR EXECUTIVO: Winston Carvalho. ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Olney São Paulo. ELENCO: Carlos Petrovich, Lídio Silva, Maria da Conceição, Milton Gaúcho, Garibaldo Matos, Mario Gusmão, Leonel Nunes, João de Sordi, Iva di Carla, Reinaldo Nabuco, José Telles de Magalhães e Maria Adélia. PRODUÇÃO: Winston Cine Produções Ltda.

O GRITO DA TERRA: 1964. DIREÇÃO: Olney São Paulo. ARGUMENTO E PRODUÇÃO: Cyro de Carvalho Leite. FOTOGRAFIA: Leonardo Bartucci. MÚSICA: Fernando Lona, com orquestra de remo Usai. ELENCO: Helena Ignez, Luci Carvalho, Lídio Silva, Raimundo Figueiredo, Branca Dlugolewsky, João de

Sordi, Eládio de Freitas e Nestor Peixoto. PRODUÇÃO: Cyro de Carvalho Leite/Santana Filmes.

FONTES DOCUMENTAIS

- Periódicos

DIARIO DE NOTICIAS: 1956 – 1964
ESTADO DA BAHIA : 1956 – 1964
JORNAL DA BAHIA: 1958 – 1964
ÂNGULOS : 1957 – 1988

- Publicações Diversas

Cadernos CEAS n. 70 e 112.
Revista da Bahia, 100 anos de Cinema na Bahia, n. 25, dezembro 1997.
Revista BAHIA Analises e Dados. Salvador, v. 1 n. 1, junho de 2000.
Revista Cruzeiro, 11 de março de 1961.
Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n. 3 julho de 1965.
Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, n. 59, 1933.
Revista Planejamento v.5 n.4 out/dez 1977.
Revista Universitas n. 22 1978.
Revista Visão, 16 de março de 1962.

- Arquivos

DEPARTAMENTO DE IMAGEM E SOM DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA
BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA

- Entrevista
Rex Schindler
Hamilton Correa

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, J. Dudleu. As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor,1989.

BAPTISTA, Celeste Maria Pedreira Philigret. A Intervenção Planejada do Estado uma Interpretação do Caso Baiano. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências Econômicas da Ufba, 1978.

BARROS, Edgard Luis. O Brasil de 1945 a 1964. São Paulo: Contexto, 1991.

BAZIN, André. O Cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. Desenvolvimento Econômico e Estabilidade Política. (1955 – 1961) 3ª ed..Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude e Ramos, Alcides Freire. Cinema e história do Brasil. São Paulo: Contexto, 1988.

_____. Jean – Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Jean – Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BRESCIANI, Stella. (org). Imagens da Cidade: Séculos XIX e XX. São Paulo: Marco Zero, 1994.

CALMOM, Jorge. As Estradas Corriam para o Sul: migração nordestina para São Paulo. Salvador: EGBA, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARDOSO, Luis Antônio Fernandes e OLIVEIRA, Olívia Fernandes. (orgs). (Re) Discutindo o modernismo: Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil.Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Ufba, 1977.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do Desenvolvimento – Brasil: JK – JQ. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARVALHO, Maria do socorro Silva. Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956 – 1961). Salvador: Edufba, 1999.

_____. A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958 – 1962).Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Mello. A chanchada no cinema brasileiro. São Paulo: brasiliense, 1983.

COSTA, Antônio. Compreender o Cinema. Tradução por Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Tradução de Saper Vedere il Cinema.

DIAS, Rosângela de Oliveira. O Mundo Como Chanchada; cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

FAUSTO, Boris. A Revolução de 30 – Historiografia e História. São Paulo: Brasiliense, 1972.

FILHO, José Dantas e DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. A Rapública Bossa-Nova: A Democracia populista (1954 – 1964). São Paulo: Atual, 1991.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. "Fazendo fita": cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897 – 1930. Salvador: Edufba. Centro de Estudos Baianos, 2002.

FURTADO, Celso. A fantasia desfeita. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema: O Caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. Maria Rita e Bernardet, Jean- Claude. Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.
GERBER, Raquel et al. . Glauber Rocha. 2ª ed..São Paulo: Paz e Terra, 1991.

GOMES, João Carlos Teixeira. Memórias das Trevas: Uma devassa na vida de Antônio Carlos Magalhães. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

_____. Glauber Rocha, esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. João Carlos Teixeira. Camões contestador e outros ensaios. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. A FormaçÃo e a Crise da Hegemonia Burguesa na Bahia, 1930 – 1964. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Ufba, 1982.

IANNI, Octávio. O Colapso do Populismo no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

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

LEAL, Wills. O Nordeste no Cinema. João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/Ufpb., 1982.

LOPEZ,Luis Roberto. Uma história do Brasil: República. São Paulo: Contexto, 1997.

MATTA, João Eurico. Ângulos: a vigência de uma revista universitária. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Ufba, 1987.

MORENO, Antônio. Cinema brasileiro: história e relações com o Estado. Niterói: Eduff; Goiânia: Cegraf/Ufg, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira. (1933 – 1974). São Paulo: Ática, 1977.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Camaradas e companheiros: memória e história do PCB. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Fundação Roberto Marinho, 1995.

PERES, Fernando da Rocha. Memória da Sé. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, 1999.

PINTO, Álvaro Vieira. Ideologia e Desenvolvimento Nacional. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1959.

RAMOS, José Mario Ortiz. Cinema, estado e lutas culturais: anos50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RISERIO, Antônio. Avant – Garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. Cartas ao Mundo. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Revolução no Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

_____. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. Roteiros do Terceyro Mundo. Organização Orlando Sena. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1985.

RODRIGUES, João Carlos. O Negro Brasileiro e o cinema. 3ª ed. .Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (org). A Ousadia da Criação. Salvador: Feito a FACOM, 1999.

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTOS, Milton. O Centro da Cidade de Salvador; estudo de geografia urbana. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

SILVA, Bárbara – Christine Nentwig e SILVA, Sylvio Carlos Bandeira de Mello e. Cidade e Região no Estado da Bahia. Salvador: Centro Editorial e Didático da Ufba, 1991.

SILVA, Paulo Santos. Âncoras de Tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia (1930 – 1949). Salvador: Edufba, 2000.

SILVEIRA, Walter da. A História do Cinema Vista da Província. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SINGH. JR., Oséas. Adeus Cinema. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1993.

TOLEDO, Caio Navarro de. ISEB: Fábrica de Ideologias. São Paulo: Ática, 1977.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. Glauber Pátria Rocha Livre. São Paulo: Senac, 2001.

WEFFORT, Francisco Correia O Populismo na política brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 19983.