

O CINEMA NA BAHIA : PENSAMENTO POLÍTICO E PÓS-COLONIALISMO

Alzilene Ferreira da Siva

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Brasil/ Université François Rabelais - França

A abertura para novas possibilidades de estudos evidencia a compreensão da articulação do cinema com os construtos teóricos que estão amalgamados ao entrecho da realidade. No rastro desse movimento o cinema reverberava a constelação de alterações que assinalaram a conjuntura mundial. Assiste-se nos anos 1950 e no início de 1960, o nascer de novas formas de cinema em diversos países do mundo: Nouvelle Vague francesa, novos cinema na Hungria etc. No Brasil o caudal de transformações fomentou o surgimento do Cinema Novo. O trabalho tem como fio guia as elaborações em torno desse importante movimento brasileiro. O propósito visa focar a articulação de alguns pontos da esfera mundial/nacional com o conteúdo abordado pelos cinemanovistas – cujas elaborações teóricas versavam sobre a problemática da colonização, subdesenvolvimento, a supremacia das potências mundiais. A escrita privilegia o Período do Ciclo de Cinema Baiano – 1958/1962. Vale ressaltar que o quadro cultural tecido na Bahia, no período, influenciou sobremaneira a formação dos autores/realizadores baianos, e conseqüentemente os desdobramentos do Cinema Novo – que teve Glauber Rocha seu representante mais insigne. No cinema brasileiro as produções glauberianas são exemplares, o cinema passa desnudar a realidade, que resultou do contexto colonial e em seguida pelo neocolonialismo.

Cinema; Cinema Novo; Pós-Colonialismo

Com mais de cem anos de história, o cinema vem traçando um percurso que guarda e revela um conjunto de experiências, que enlaçam saberes e fazeres pertencentes a cada época. Os conhecimentos transmitidos as gerações, engendram caminhos de memórias, aprendizados que muitas vezes se relacionam com as vivências e contextos sociais, políticos, econômicos e culturais específicos. No entanto, na tessitura desse processo imiscua-se o ontem e o hoje, ou seja, engendra-se uma trajetória que também recorre a elaborações pretéritas, que ao serem retomadas no presente florescem com uma nova significação. No delinear dessa trilha, não é raro a associação do cinema com fatos e acontecimentos históricos. Como fruto da criação humana, o cinema pode dialogar profundamente com os processos que são pertencentes a cada momento, gestando um tempo que está por vir.

Ilustrativo, nesse particular, são as produções que notadamente marcaram o cenário da sétima arte nos anos de 1950 e 1960 no Brasil. No bojo dessas percepções, faz-se mister sublinhar que a “vigorosa movimentação cultural dessa época [expressiu-se] através das ciências sociais, da literatura, do teatro, da música e do cinema.” (Carvalho, 1999).

No rastro desse movimento o cinema reverberava com pujança a constelação de alterações que assinalaram a conjuntura mundial. O que vale afirmar que a partir dos anos 50, o panorama cinematográfico sofre indubitável mudança. Assiste-se na segunda metade da década de 1950 e no início dos anos de 1960, o nascer de novas formas de cinema em diversos países do mundo, com denominações específicas, atribuídas por críticos de cinema: *Nouvelle Vague* francesa, o cinema britânico, os novos cinema na Hungria, Tchecoslováquia entre outros. No Brasil o caudal de transformações internas e externas fomentou o surgimento do que denominou-se Cinema Novo.

Nesse sentido, tendo como fio guia desse trabalho as elaborações em torno desse importante movimento desenvolvido no Brasil, a partir da segunda metade da década de 1950, o propósito diz respeito a uma tentativa de articular alguns pontos da esfera mundial e nacional com o conteúdo abordado pelos cinemanovistas – cujas elaborações teóricas versavam sobre a problemática da

colonização, subdesenvolvimento, a supremacia das potências mundiais. Pode-se perceber que a trama geral é por assaz vasta, por isso, a escrita pretende privilegiar o contexto cultural tecido na Bahia na década de 1950 e início dos anos 1960, (Período que compreende também o Ciclo de Cinema Baiano – 1958-1962) por ser o período em que sedimentam-se os alicerces de um novo cinema no país. Vale ressaltar que o quadro cultural tecido na Bahia, no período, influenciou sobremaneira a formação dos autores/realizadores baianos, e conseqüentemente os desdobramentos do Cinema Novo – que teve o cineasta Glauber Rocha seu representante mais insigne. Cumpre, nessa perspectiva, apresentar, em linha gerais, a estreita interdependência dos fatos e da fecunda atmosfera cultural promovida na Bahia, que a tornou “ao final dos anos de 1950, em ponto de referência para a produção de cinema no Brasil.” (Carvalho, 1999, p. 261).

Nessa perspectiva, como bem observa Angela Prysthon, em seu texto “Entre Mundos”, para se compreender o cinema na contemporaneidade faz-se imperioso lançar um olhar para as questões históricas que corroboraram com a idéia de Terceiro Mundo e os fenômenos culturais que compuseram o enredo desse contexto.

O panorama político apontava também para questões de ordem colonial e antiimperialista, como a revolução de Cuba e a luta pela libertação da Argélia. Particularmente, na América Latina, os diversos setores das sociedades propunham questionamentos sobre a nossa condição de terceiro mundo e todos esse problemas da esfera política eram transporto para áreas culturais promovendo o surgimento de movimentos artísticos altamente engajados politicamente como no caso do cinema de Glauber Rocha. (Montoro, Caldas e Wahrendorff, 2006, 205).

No cenário brasileiro vivia-se um momento muito peculiar, com o plano desenvolvimentista empreendido pelo Governo Juscelino Kubtschek. No cerne desse objetivo encontra-se ancorado o debate acerca de questões complexas: o subdesenvolvimento e a compreensão do que seria nacional. Com o famoso *slogan* “50 anos em 5”, o Brasil assiste uma intensa transformação gerada pelo acelerado processo de industrialização e conseqüente urbanização. Esses seriam os meios pelos quais o país decolaria em direção ao tão almejado crescimento econômico, caminho que promoveria a superação das dificuldades e contradições que barravam a independência e o desenvolvimento da nação.

O mercado de trabalho e o mercado consumidor cresceram junto com as camadas médias urbanas, de onde saíram os intelectuais e simpatizantes dos setores populistas e de esquerda. Dentro desse contexto, os intelectuais aderiram a uma mesma leitura da realidade brasileira, que, grosso modo, caracterizava o país como subdesenvolvido, culturalmente colonizado, onde as “classes fundamentais” – a burguesia e o proletariado - eram incipientes, pouco desenvolvidas. (Simonard, s.d).

O quadro de alterações emoldura uma nova realidade no Brasil e a brisa do discurso modernizador sopra em direção a cidade de Salvador. A população soteropolitana também se inquieta diante do novo panorama pintado no país. Em solo baiano é a industrialização que igualmente vai embalar as expectativas de desenvolvimento e dias melhores. O petróleo era o grande promovedor do tão sonhado progresso e a exploração na bacia do Recôncavo pela Petrobrás, se inscreve no plano de desenvolvimento econômico nacional. O montante de recursos injetados no estado por meio da exploração do petróleo promoveram impactantes mudanças – sociais e econômicas. Segundo Carvalho (1999), os investimentos realizados entre 1955 e 1959 pela Petrobrás, ainda não encontraram paralelo na trajetória econômica da Bahia. (p. 80)

O vento da boa nova lançam, do mesmo modo, as sementes no campo cultural, onde encontraram terras férteis. No solo fecundado pelo clima galvanizante da época assiste-se florescer movimentos artísticos que ecoaram pelo mundo. Assim, os anos de ouro colhe suas flores mais preciosas: a Bossa Nova, o Teatro de Arena, o Cinema Novo, o Teatro de Oficina. Observa-se ainda germinar o movimento neoconcreto nas artes plásticas, o lançamento de importantes romances e a Poesia Concreta.

Seguindo os passos do projeto de renovação e modernização nacional, Salvador vive nos anos de 1950 uma crescente e entusiasmada movimentação artística. No que concerne as atividades culturais, cumpre salientar o papel relevante que a Universidade da Bahia desempenhou no processo de renovação das artes e da cultura na cidade de Salvador – a Universidade tornou-se um dos principais centros artístico-culturais do Brasil.

Corroborando com as metas do governo JK, a ação de Edgar Santos frente a instituição, buscou o crescimento econômico como meio de promover o desenvolvimento cultural, e assim, superar o atraso. Um esforço que dimanou em uma miríades de investimentos que ocorreram tanto do ponto de vista cultural como técnico e científico. Novos cursos instalados, construção de prédios modernos, novas escolas de artes: implantou a Escola de Dança, primeira de Nível Superior do país, realizou ainda uma série de Seminários Internacionais de Música, que teve como resultado a fundação da Escola de Música. Implantou o Centro de Estudos Afro-Orientais. Além disso, desenvolveu projetos que promoveram intercâmbio entre Universidades americanas, também ações que estreitavam os laços com a cultura européia, especialmente com a portuguesa e a francesa – através do Instituto de Estudos Portugueses e da Casa da França.

A luz dessas correlações resplandecentes o cinema figura como o forma de lazer preferida dos soteropolitanos. Mas os admiradores da sétima arte começam a mergulhar em um mundo de maior incandescência cultural com a fundação do Clube de Cinema da Bahia (CCB), em 1950, pelo advogado, crítico e amante do cinema Walter da Silveira. Indubitavelmente o Clube de Cinema e a própria trajetória pessoal de Walter da Silveira se inscreve em um capítulo da maior importância na história do cinema baiano.

Naqueles anos pós-guerra cintilavam nas telas dos cinemas de Salvador e do mundo, astros e estrelas *hollywoodianos*. Atraindo multidões que inundavam as salas de exibições. Foi o momento marcado pelo reaparecimento do cinema narrativo clássico, das produções luxuosas, com grandes estúdios e cenários. “Esse é um fenômeno que ocorreu em todos os lugares do mundo, inclusive na América Latina, na Ásia e, principalmente, nos Estados Unidos. É o momento em que o cinema americano é amplamente difundido, chegando a certo apogeu.” (Marie, 2006, p. 17) Para avatar ainda mais essa ampla trama, chegam ao mercado nacional as distribuidoras estrangeiras, resultando no crescente esmaecimento da produção brasileira. Esse novo plano que se abre, torna ainda mais diminuta a oportunidade dos cinéfilos terem acesso aos filmes produzidos em outros países do mundo. Em contrapartida, surge em salvador,

uma iniciativa [que] irá repercutir de forma incisiva na formação de uma nova geração de apreciadores, críticos e idealizadores da sétima arte. Esta, inspirada em movimentos cinematográficos inovadores, como o cinema político soviético de Eisenstein e Vertov, o neo-realismo italiano e, posteriormente, a Nouvelle Vague francesa, promoverá uma releitura da forma de produzir e refletir a arte filmica na Bahia. Este empreendimento, inédito em terras baianas, foi a fundação do Clube de Cinema da Bahia. (Coelho, 2009, p 1).

Uma experiência que possibilitou reunir um público variado – profissionais liberais, artistas, jornalistas, professores, intelectuais, estudantes secundaristas e universitários, escritores. Entre os frequentadores pode-se destacar nomes como: Glauber Rocha, Orlando Senna, José Humberto Dias,

Roberto Pires e outros que foram relevantes para o movimento do Cinema Novo na Bahia. Formou-se, em vista disso, uma ambiência de sociabilidade onde “estes futuros cineastas não apenas tiveram acesso as mais importantes obras do cinema, mas também oportunidade de travar discussões teóricas e políticas sobre as películas exibidas.” (Coelho, 2009, p. 5).

As sessões organizadas e dirigidas por Walter da Silveira demonstram o esforço em formar cinéfilos no sentido amplo, nos distintos aspectos do conhecimento humano. A partir do intrincado processo que gravita em duas ações, a saber: ver para fazer – preocupava-se em aguçar o olhar e a sensibilidade no sentido de estimular o nascimento de futuros cineastas. Não tarda, e sob a liderança de Walter da Silveira os frequentadores do CCB, começam suas atividades como críticos de cinema, realizando trabalhos em diversos periódicos da Capital, a exemplo de Orlando Senna (Estado da Bahia), Hamilton Correia (Diário de Notícias), Jerônimo Almeida (Jornal da Bahia) e Glauber Rocha que já apresenta-se como discípulo mais notável.

A atividade profissional de Glauber Rocha, como crítico de cinema, teve início no Jornal do Partido Comunista, “O Movimento”. Escreve também para o Jornal da Bahia e em seguida assume o cargo de diretor do Suplemento de Artes e Letras do Diário de Notícias. Assim, o jovem apaixonado por cinema enreda na prática jornalística voltada para a sétima arte, exercício que o cineasta considerou como um “autoformação teórica e prática”. Glauber, considerava ainda que “a crítica cinematográfica dava a esse profissional brasileiro a possibilidade de se libertar do 'provincianismo subdesenvolvido' e fazer 'a crítica do mundo’” (Cavalho, 1999, p. 56).

O painel tecido nesses anos de efervescência na Bahia evidencia o engate mencionado, dimana do clima de renovação forjado no governo JK e, especialmente, naquele momento em Salvador, buscava-se reproduzir os mesmos efeitos gerados pelos “anos de ouro”. Nesse sentido, o Clube de Cinema, participa profundamente do projeto de desenvolvimento cultural na Bahia. Dito de outra forma, a situação sociopolítica favorável gera um impulso desenvolvimentista no estado o que contribuiu significativamente para tessitura de uma atmosfera cultural e conseqüentemente para as produções cinematográficas.

Esse é o panorama bem geral de Salvador antes do “impossível” acontecer: “fazer-se cinema na Bahia.”¹ No cenário nacional outros frutos cobiçados são colhidos em meio ao entusiasmo gestado pela crença em um país novo e desenvolvido, embalado por uma política que proporcionasse o crescimento econômico. É nesse ambiente de prosperidade que o brasileiro se deslumbra, em 1950, com a chegada da sua primeira televisão – pioneira na América Latina.

Na cena cultural outras iniciativas marcantes entram para a história dos tempos áureos – acontecimentos que refletem direta e/ou indiretamente na produção dos cinemanovistas. Em 1952, é organizado o Teatro de Arena, já com uma proposta inovadora para época: realizar peças que estivessem articuladas com a realidade brasileira. As montagens sempre com baixo custo e sem cenário garantia a apresentação em vários locais. O Arena tinha a peculiaridade de reunir artistas que estavam envolvidos com o teatro político e social. Sua trajetória vive um momento singular com a apresentação da peça “Eles Não Usam Black-Tie.” O espetáculo traz a lume personagens incomuns para a cena brasileira naqueles anos 1950, operários, moradores da favela, camponeses.

Outro grupo de relevo é o Teatro Oficina. A companhia surge no palco paulistano no ano de 1958, com uma proposta inicial que divergia do Arena, pois teve como fonte de inspiração o existencialismo sartriano. Já nos anos de 1960 o grupo adere a “tendência de reflexão sobre a realidade social brasileira (ao mesmo tempo em que Sartre engajava-se nas lutas políticas pela libertação da Argélia e pela Revolução Cubana).”(idem, p57).

A música também vive seu momento de luz com os lançamentos, em 1958, do disco “Canção do Amor Demais”, da cantora carioca Elizeth Cardoso e, em 1959, com o LP “Chega de Saudade”, do cantor baiano João Gilberto. Resultante do movimento de renovação da música popular brasileira : a Bossa Nova.

Seguindo essa mesma senda o cinema nacional vem experimentar um inaudito processo de criação, “foi [...] na Bossa Nova que, segundo Glauber Rocha, jovens cineastas foram buscar a denominação do movimento cinematográfico que tem em *Rio, 40 Graus* um dos seus principais pontos de partida: o Cinema Novo.” (Carvalho, 1999, p. 62).

O ano de 1955 abre as cortinas que possibilitam contemplar uma nova paisagem para o cinema no país. Um filme que apresenta “as camadas mais pobres da população, aliado à representação da cotidianidade do brasileiro”(Caldas & Montoro, 2006, 83), torna-se o grande pioneiro do movimento que tem como ponto nodal o debate sobre os problemas sociais no Brasil. O primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, “Rio, 40 Graus”ⁱⁱ, além de descortinar um novo horizonte de possibilidade de se fazer cinema no país, vai também apresentar forte referência do neo-realismo italiano.

Desse modo, os primeiros passos para a efetivação do Cinema Novo foram dados por Nelson Pereira dos Santos, e os jovens cineastas içam a mesma bandeira, em defesa do cinema nacional – tendo como discurso primordial o compromisso com a realidade brasileira e a transformação social. Objetivos esses que coadunam-se com o tão acalentado sonho de superação da pobreza no país. No rastro dessas considerações vale apenas explicitar que “os principais movimentos surgidos durante esse período, e em especial o Cinema Novo, mantêm no entanto vínculos, às vezes bastante estreitos, com o quadro ideológico esboçado no pós-guerra.”(Ramos, 1987, p. 301).

Para a compreensão dos novos contornos que vicejaram no campo cinematográfico, torna-se imperioso lançar o olhar sobre os construtos teóricos que refletiam as impactantes mudanças (históricas e culturais) pelas quais o mundo passou. Observa-se nesse limiar o engate entre o cinema e a temática política. “Das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neo-realismos e cinemas livres, especialmente a partir do final dos anos 50, o cinema [...] passa a ser fortemente marcado pela política. Destacamos a influência que o conceito de Terceiro Mundo teve para a construção dos imaginários cinematográficos.” (Prysthon, s.d).

No encaicho dessa candente tendência, cumpre evidenciar, que a gênese do termo Terceiro Mundo encontra-se nos anos de 1950. Criado pelo demógrafo francês Alfred Sauvy como analogia ao “terceiro estado” da França revolucionária – primeiro estado (nobreza), segundo (clero) e terceiro (povo). Surge, então, como uma peça do mundo pós-Segunda Guerra Mundial, relacionado com o Primeiro Mundo capitalista e ocidental e um Segundo Mundo socialista. A expressão Terceiro Mundo substitui a idéia de maneira mais “traumática de 'países pobres”” (Prysthon, s.d).

Adentrando ainda mais nesses meandros, Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 55) afirmam, que a definição de “Terceiro Mundo” surge a partir das discussões sobre colonialismo e racismo. Isso porque o Terceiro Mundo é formado pelas nações e “minorias” colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas que revelam desvantagens estruturais, engendradas pelo processo colonial e por uma injusta divisão internacional do trabalho. Para os autores a definição de Terceiro Mundo tem mais a ver com uma prolongada dominação que é estrutural do que com categorias econômicas, de desenvolvimento, raciais ou geográficas. Essas categorias seriam imprecisas, porque o Terceiro Mundo não é necessariamente pobre em recursos, nem possui população exclusiva de não-brancos, e nem é pouco industrializado (países como Brasil, Índia, Argentina possuem alto nível de crescimento industrial), nem é culturalmente atrasado, no que tange à cultura erudita.ⁱⁱⁱ

Roberto Stam, ao fazer referência ao termo Terceiro Mundo, recorre as elaborações de Ahmand, que apresenta a seguinte elucidação:

o Terceiro Mundo é definido como passivo, um mundo que passou por uma “experiência”, que “sofreu” e “suportou” o colonialismo. A teoria dos três mundos não apenas uniformiza as heterogeneidades, mascara as contradições e elide as diferenças, como também obscurece as semelhanças. (Stam, 2003, p.310).

O quadro descrito ganha novos arranjos a partir das considerações organizadas por Frantz Fanon, em 1961, quando o pensador em “*Les damnés de la terre*”, abre caminho para a unidade e 'chamamento' ao Terceiro Mundo. Um chamamento que visa a libertação de determinadas concepções de cultura, história, política ligados aos cânones 'ocidentais'. A pujança das suas percepções fez-se ecoar em todo o globo e de modo particular no Terceiro Mundo. Lança luz que clarificam reflexões e debates acerca da descolonização e violência, á denuncia antiimperialista. Para Fanon a voz do Terceiro Mundo ganharia mais vigor na ordem internacional através de uma possível unidade.

A partir dos anos de 1960 o conceito de Terceiro Mundo passa a ser entendido para além das denominações geográficas iniciais, significa uma unidade de cunho idealista e libertário.^{iv}

Antonio Sérgio Guimarães (2008) ao debruçar-se sobre a recepção de Fanon no Brasil, argumenta que em solo brasileiro, as obras do grande pensador passaram a compor o ambiente cultural no momento em que a violência revolucionária ganhou impulso. Não obstante, adverte para o fato dos estudos sobre Fanon terem ocorrido de forma parcimoniosa, não tendo, até mesmo, por parte das Universidades brasileiras uma reflexão estabelecida em centros de estudos. O autor aponta, ainda, que Paulo Freire, em sua obra “*Pedagogia do Oprimido*”, teria sido o primeiro brasileiro a considerar as idéias de Fanon. No tocante ao cinema, Guimarães, destaca que Glauber Rocha teria abraçado de forma possante o pensamento fanoniano.^v Algo que ocorreu de modo tão intenso que levou Ismail Xavier afirmar: “em Glauber, Fanon parece viver inteiro e não pela metade, ser um pensamento e não apenas um nome.” (Mendonça *apud* Guimarães, 2008, s.p.)

É notável, em Glauber, o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores) como eixo de um confronto no qual o oprimido só se torna visível (e eventual sujeito no processo) pela violência. Apoiado em Frantz Fanon, ele explicita tal sentimento em “*Por uma estética da fome*”, acentuando a demarcação dos lugares e o conflito estrutural que deriva da barreira econômico-social, cultural e psicológica que separa o universo da fome do mundo desenvolvido. (Mendonça *apud* Guimarães, 2008, s.p.).

Ora, o panorama mundial trazia discussões que faziam pensar sobre a condição de Terceiro Mundo do Brasil, então, os movimentos artísticos, como já foi aqui ilustrado (teatro, cinema), engajavam-se politicamente. Era o momento em que as esquerdas mundiais se defrontaram com problemáticas que ganharam relevo na agenda global, a saber: a questão colonial, a revolução em Cuba, as guerras nacionais anti-imperialistas e libertação da Argélia. À luz desse norteamento, problemas da “esfera política era transporte para a esfera cultural e servia como pressuposto básico para a atuação dos cinemanovistas” (SImonard, s.p.). No cinema brasileiro as produções glauberianas são exemplares,

Do cinema novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (Caldas & Montoto, 2006, p. 206).

O cinema passa desnudar a realidade, que mana da “exploração colonial e em seguida pelo neocolonialismo que exaure o Terceiro Mundo até hoje.” (Shohat, 2006). O propósito daquela geração, que pensava em um novo cinema, projetava-se para além da simples denúncia da exploração e conseqüente pauperização do países “vitimados” pelo colonialismo. Sua ação tinha como meta a promoção da transformação social, aliava-se ao intuito de sobrepujar as fronteiras da exclusão e da pobreza. “É [portanto] um cinema político de caráter revolucionário que vai inspirar todo o cinema,”

(Marie, 2005, p. 23) realizado na Europa e também na América Latina.

Dessa forma, os reflexos dos construtos teóricos reverberado naquela época se fazem presentes, de modo profundo, nas produções cinematográficas. E uma notável influência “da consciência terceiro-mundista (e todas suas implicações) foi a própria constituição da idéia de Terceiro Cinema (Prysthon, s.d.). Puxando o fio que leva a uma melhor elucidação do termo aduzido, torna-se relevante destacar as considerações de Shohat e Stam, que apresentam importantes contributos de teóricos sobre a definição de Terceiro Cinema.

Enquanto alguns teóricos, como Roy Armes (em 1987), definem o “Cinema do Terceiro Mundo” genericamente como o conjunto de filmes produzidos nesses países, outros como Paul Willemen (em 1989), preferem falar sobre o chamado “Terceiro Cinema” como um projeto ideológico, ou seja, um corpo de filmes que aderem a um certo programa político e estético, quer eles tenham sido produzidos no Terceiro Mundo ou não. (Shohat & Stam, 2006, p. 59).

A tessitura desses meandros iniciou-se, segundo Shaot e Stam (2006), com a Revolução Cubana, do peronismo e da “terceira via” de Perón na Argentina, também com o Cinema Novo no Brasil. Do ponto de vista estético o movimento teve como fonte de inspiração neo-realismo italiano, montagem soviética, a *Nouvelle Vague* francesa. Caminhando por essas veredas, os cineastas vão eleger como temas dos seus filmes a pobreza, a violência urbana, a recuperação da história dos povos colonizados e a constituição das nações, como bem afirma Ângela Prysthon (s.d.). Esse conjunto de elementos caracteriza com maior ou menor intensidade à maioria dos diretores que fizeram da denúncia e transformação social suas grandes bandeiras.

Atinente a esses aspectos, Wahrendorff e Montoro (2006), corroboram que os anos de 1950, no Brasil, tiveram como foco primordial as discussões acerca do subdesenvolvimento e dominação cultural, e um dos pilares da cultura política era a busca do que seria “nacional” e “popular”. Esse pensamento insere-se no debate mais macro que gravita em torno da questão do desenvolvimentismo e como o país poderia superar suas contradições para galgar um desenvolvimento econômico de modo independente. O Cinema Novo dialoga com essas abordagens, buscando retratá-las em seus filmes. “Para Frantz Fanon (1989), os cinemanovistas acreditavam que a luta por uma cultura nacional representaria uma luta pela liberdade da nação como um todo.” (p. 203-204).

É nessa contextura que viceja o Cinema Novo. Criado por jovens cineastas que articulam um modo de tecerem um cinema nacional capaz de construir “uma identidade político-cultural para o povo brasileiro.” Dessa concepção enreda-se um cinema original, uma cinematografia especial, com uma estética fundamentalmente brasileira de compor. Traços tão singulares que o diferencia dos filmes criados em outros países, e isso permite perseverar que o Cinema Novo, “tornou-se um dos mais importantes marcos da produção cultural latino-americana.” Com temáticas comprometidas com a realidade, almejava-se trazer à tona o “desconhecido”, o interior do Brasil, assim é o sertão, os costumes e as tradições do povo que resplandeciam nas produções cinemanovistas. (Montoro & Caldas, 2006, p. 210).

No encaço dessa percepção é factível reconhecer que o ideal cinemanovista em nada coadunava-se com os filmes em voga no Brasil, quais sejam: as chanchadas – nos anos de 1950, as chanchadas ainda atraíam grande público aos cinemas. Nesse sentido, o Cinema Novo surge em contraposição “ao esquema industrial da produção cinematográfica desenvolvido em São Paulo nos primeiros anos da década de 1950.” (Ramos, 1987, p. 302). Severas críticas eram direcionadas principalmente as luxuosas produções da Vera Cruz, Multifilmes e Maristela – companhias que tinham como suporte de suas produções a estética hollywoodiana de cinema.

Influenciados pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle-vague* francesa, na busca por um despojamento técnico e uma maior preocupação com o conteúdo das obras, os debates dessa época acionaram um novo processo de reflexão sobre os rumos do cinema brasileiro a questão agora proposta não era mais como aprender a fazer um cinema nos padrões de potências econômicas como os Estados Unidos, mas sim, como fazer um filme essencialmente brasileiro, estruturado através de nossas particularidades econômicas e culturais. E justamente aí que se encontra seu potencial revolucionário: a busca por uma identidade cinematográfica nacional. (Montoro & Caldas, 2006, p. 205).

Essas inferências são descortinadas como o intuito de trazer a lume características de um plano amplo que influenciou o modo de realizar cinema na Bahia e no Brasil. Diante disso, vale lembrar que os movimentos em voga na Europa e o debate em torno da realidade mundial eram muitos difundidos em Salvador, especialmente por Walter da Silveira, através do Clube de Cinema da Bahia.

O Clube de Cinema da Bahia foi, portanto, um espaço de formação importantíssimo para toda uma geração de cineastas que constituíram o Cinema Novo. Assim, o engate entre a conjuntura mundial, o contexto sociopolítico favorável (com o surto de desenvolvimentista da Bahia) e ebulição cultural de Salvador (sobretudo com as sessões do CCB), contribuiu sobremaneira para a formação de novos cineastas, “como também para constituição da Bahia como pólo para as produções cinematográficas neste período.”(Carvalho, 2009, p. 6).

No rastro dessas profundas transformações, o ano de 1958 torna-se emblemático para a história do cinema baiano, quando “aprender a ver” resultou em “aprender a fazer”(Carvalho, 1999, 203). Foi o momento que Glauber Rocha começa a filmar *Pátio*, seu primeiro filme de curta-metragem. Na mesma ocasião Luís Paulino dos Santos, grava o curta-metragem *a Rampa* e Roberto Pires dirige *Redenção*, primeiro longa-metragem produzido na Bahia.

O ciclo de produção cinematográfico na Bahia efetivou-se com recursos próprios, também com produtores vindo de outros Estados. Logo, a capital baiana passa a receber um grande número de pessoas de outros Estados e de outros países interessados na cidade e atraídos pelo movimento cinematográfico. É ilustrativo a esse respeito a visita de Roberto Rossellini e Di Cavalcanti, em 1958. No mesmo ano, o cineasta italiano Leonardo Racanelli vem também à Bahia com interesse de gravar um filme sobre o famoso livro de Jorge Amado “*Gabriela, cravo e canela*”. Informa Carvalho (1999), que os franceses foram os mais assíduos. Em 1959, Marcel Camus chega à Bahia com o propósito de colher material para o seu novo filme sobre o Brasil. Em 1960, desembarca em Salvador para realizar as filmagens externas de dois filmes: *Tout pour le Tout* e *Le Saint Modique*, o produtor Sacha Gordine (de *Orfeu Negro*). Essas visitas de estrangeiros, que inclui também argentinos, mexicanos, alemães, atraídos pela variedade de temas possíveis de serem filmados, surgidos a partir da riqueza natural do estado (cenário de mar e sertão) e dos seus habitantes. (p. 205-206).

No bojo dessas transformações algo novo começa a ser delineado com a presença dos diretores e equipe de produção na cidade, além do clima que envolvia a população e cineastas locais, as visitas tinham um fundo educativo. “Funcionaram como lições de prática cinematográfica para aqueles iniciantes dessa arte na Bahia. Portanto, podem ser vistas como uma contribuição significativa para a formação dessa pioneira geração de cineastas baianos do final dos anos 1950.” (Carvalho, 1999, p. 207).

Em 1959, é lançado o grande marco inaugural na história do cinema na Bahia, o primeiro longa-metragem “*Redenção*”, de Roberto Pires. Acolhido com entusiasmo pelo público, o filme foi também alvo das críticas favoráveis de Glauber Rocha, que não escondeu o entusiasmo em realizar a propaganda do primeiro filme baiano. *Redenção* representava, na época, o caminho aberto para a realização da sonhada indústria cinematográfica na Bahia.

Glauber Rocha a essa altura participava ativamente do movimento em Salvador e suas

críticas no Jornal da Bahia era um chamamento ao público para o cinema nacional. Através de sua coluna, Glauber investia com veemência na divulgação das produções brasileiras, informava sobre os diretores, sobre a relevância dos filmes para o cinema nacional, realizava entrevistas. Ademais, promovia campanhas para que o público prestigiasse os lançamentos dos cineastas brasileiros, mostrando o quanto era complexo filmar no Brasil. É ilustrativo a esse respeito a campanha realizada para o lançamento do filme de Nelson Pereira dos Santos, “Rio Zona Norte.” Glauber não poupou esforços para que as sessões do filme ficassem lotadas. Apesar de todo o investimento a película não foi muito bem recebida pelo público soteropolitano.

A campanha para o filme de Nelson Pereira dos Santos ocorreu na mesma ocasião em que Glauber mergulhou na preparação do seu primeiro rebento: o curta “Pátio”. Com sucesso de crítica e conseguindo sucesso no meio intelectual, “Pátio” não arrancou a mesma recepção do grande público. Fato esse que não desmotivou o cineasta. Em 1959, já anunciou a produção de um novo trabalho...

Filmado em 1960 e lançado em 1961, “Barravento” é o primeiro longa-metragem da carreira de Glauber Rocha. É um filme que denuncia a pobreza e a exploração, expõe a necessidade da tomada de consciência, algo fundamental para realizações de mudanças e para a libertação.

É, portanto, um marco que abre as portas para o surgimento de um novo cineasta, o expoente de uma geração e do Cinema Novo brasileiro. Um movimento que apostou na formação de um cinema especialmente brasileiro. Envolvidos no clima de renovação, artistas e intelectuais naquele momento acreditavam que o cinema precisava “negar o que testemunha; para ser até mais forte que a vida, [como sugeria] Glauber, o cinema [deveria] ser como o sonho, irromper na realidade como uma máquina estranha e tremendamente liberadora. (Avellar, 2006, p. 34). Resultado de um constelação de transformações ocorridos internacionalmente e do processo de renovação nacional e cultural no país e na Bahia – o cinema de Glauber Rocha (seu representante mais destacado) – aponta para essa correlação de forças que viabilizou a realização do sonho de fazer cinema na Bahia.

Referências Bibliográficas:

Avellar, J. C. (2006). *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34.

Caldas, R. W. & Montoro, T. (2006). *A evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas.

Carvalho, M. S. (1999). *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: UDUFBA.

Coelho, T. B. (2009). Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia. *V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA.

Da cena amadora ao moderno projeto da escola de teatro. *Revista da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia. Recuperado em 6 de dezembro de 2009, de <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Teatro/cena.htm>. Acesso em

Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri. Recuperado em 06 de dezembro de 2009, de http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/e/eles_nao_usam_black_tie.

Fabris, M. (2006). O neo-realismo e o cinema realista brasileiro dos anos 1950. In.: *Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual*. Salvador: UDUFBA.

Guimarães, A. S. A. (2008). A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *SCIELO*. Novos Estudos. N. 81. São Paulo, sem paginação.

Marie, M. (2006). O cinema político: as linguagens propostas pelos filmes da década de 60 e por filmes contemporâneos. In.: *Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual*. Salvador: UDUFBA.

Ramos, F (Org.). (1987). *História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Casa Naify.

Simonard, P. *Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*. Recuperado em 05 de dezembro de 2009, de http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm.

i Refere-se a frase de Glauber Rocha (1968): “Antigamente, nós fizemos o impossível: cinema na Bahia”. ROCHA *apud* CARVALHO, 1999, p. 171.

ii Segundo Calda e Montoro (2006, p. 209), apesar de “Rio, 40 graus” ser o precursor do Cinema Novo, dois documentários que são apontados como os filmes referências do movimento, quais sejam: Arraial do Cabo (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, e Aruana (1960), de Linduarte Noronha.

iii Segundo Shohat e Stam (2006, p. 55-56), o período de “euforia terceiro-mundista”, marcado pelo ideal de transformação mundial, que ocorreria a partir da união dos esquerdistas do Primeiro Mundo e os guerrilheiros do Terceiro Mundo, foi substituída pela desfalecimento do comunismo, pelo reconhecimento de que nem todos os pobres são revolucionários, pelo aparecimento de diversos déspotas no Terceiro Mundo e pelo reconhecimento de que o sistema econômico mundial e a geopolítica internacional obrigam até mesmo os regimes socialistas a fazerem as pazes com o capitalismo transnacional. Os autores esclarecem ainda para o fato de que “não existe um Terceiro Mundo sem seu Primeiro Mundo, e nenhum Primeiro Mundo sem seu Terceiro. A luta do Primeiro do Terceiro Mundos não aparecem apenas entre nações, mas também no interior delas.” (idem, p. 57). Sobre o assunto ver: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Casa Naify, 2006.

iv Ângela Prysthon, elucida que os processos de descolonização, de conscientização social e de luta política desencadeada no mundo ao longo de tempo não se extenuam em si mesmos. Para a autora esses processos são participes da grande crise da modernidade que resulta igualmente numa reorganização cultural que ocorre em todas as partes do mundo. PRYTHON, Ângela. **Entre mundos: diálogos interculturais e o terceiro cinema contemporâneo**. Disponível em: <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/16%20Angela%20Prysthon.pdf>. Acesso em out. de 2009.

v Guimarães (2008), expões, contudo, que o contato de Glauber Rocha com Fanon tenha ocorrido em 1968, através da edição brasileira de “Os condenados da terra” - momento posterior ao enfoque desse trabalho (anos de 1950).