

2.

A cultura em efervescência

2.1

O Ciclo de Cinema Baiano

O movimento cinematográfico baiano foi resultado de uma luta intencional empunhada por um grupo de jovens que acreditavam no cinema como forma de ação política. A força do movimento em prol de um cinema crítico e local é bem simbolizada pelo manifesto, lançado em 1957, intitulado “Você acredita em cinema na Bahia?” e pela campanha para a realização do “primeiro filme baiano”. Mesmo com a campanha fracassada, não restam dúvidas quanto ao alto grau de articulação existente entre os envolvidos com a realização de filmes na Bahia na época.

A busca por temáticas sociais e nacionais era tão importante que o curta-metragem inaugural de Glauber, que explorava o experimentalismo da linguagem, foi considerado por Walter da Silveira como um exercício de estilo (CARVALHO, 2003, p. 91). O crítico esperava que os próximos filmes do diretor tratassem de problemas nacionais, principalmente os que diziam respeito à vida baiana.

É possível afirmar que todas as produções do grupo (à exceção dos dois primeiros curtas de Glauber e de *Redenção*, o primeiro longa), fazem uso da linguagem cinematográfica como instrumento de expressão e denúncia da realidade social local. Por meio de um olhar social, inspirado no cinema que se fazia no Sudeste, como *Rio, 40 graus* (1955) e – por que não dizer? – na Europa, com o neorealismo italiano, os novos diretores pretendiam que o povo se reconhecesse nos seus filmes, que a plateia se visse representada no cinema, diferentemente do que acontecia com o luxo distante do *star system* do cinema dos estúdios. Além do pessoal do cinema, outros artistas também se voltaram para a cultura local e nacional.

Nas artes plásticas, Pancetti e Caribé já pintavam a Bahia e o exotismo da cultura afro-brasileira, assim como Jorge Amado os descrevia em seus romances e Dorival Caymmi cantava suas singularidades nas letras de suas músicas. A cultura baiana era alçada à condição de representante da cultura nacional por ser considerada autêntica representante da cultura negra, originária de uma das três raças constituintes do brasileiro. No entanto, a valorização das “coisas da Bahia” não era a única ideia de nacional em pauta na época.

Enquanto para alguns a Bahia era paraíso exuberante, repleto de belezas naturais e cultura exótica, pronto para ser exportado e admirado pelo mundo afora, para outros, como Glauber, “o exotismo da cultura negra não passa[va] de uma romântica e alienada posição diante de um grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental” (Apud: CARVALHO, 2003, p. 128). As nuances entre os dois extremos pontos de vista eram inúmeras. Muitos daqueles que lutavam contra uma visão alienada da beleza baiana, não deixavam, entretanto, de admirá-la e homenageá-la, mesmo que de maneira crítica. *Barravento*, como veremos mais adiante, é uma obra de olhar ambíguo em relação à cultura popular e afro-brasileira, em que a crítica e a homenagem se fazem presentes o tempo todo.

O *boom* de produções cinematográficas em Salvador, iniciado em 1958, atraiu a atenção de cineastas brasileiros e estrangeiros, interessados na realidade popular da Bahia. Do estrangeiro, aportou em Salvador, em 1958, Roberto Rossellini, disposto a fazer um documentário baseado no livro *Geografia da fome*, de Josué de Castro; e, em 1959, chegou Marcel Camus, diretor de *Orfeu negro*, que vem coletar material para realizar seu segundo filme sobre o Brasil.

As incursões nacionais seriam mais significativas e ocorreriam um pouco depois. Nelson Pereira dos Santos viajou em busca de um sertão árido para realizar *Vidas Secas*, mas, ao chegar lá, as chuvas haviam transformado a paisagem em um campo verdejante, o que fez o diretor mudar o enredo e criar outro filme, *Mandacaru vermelho* (1961). Trigueirinho Neto, inspirado na precariedade da vida no porto de Salvador, “trata[ou] de questões sociais e políticas em torno da vida de pessoas pobres na luta pela sobrevivência” (CARVALHO, 2003, p. 101) no longa-metragem *Bahia de todos os santos* (1960). Anselmo Duarte, visando ao prêmio de Cannes de 1962, realizou *O pagador de promessas* (1962), e optou por filmar a obra de Dias Gomes na

locação real da peça teatral, a cidade de Salvador. E Aurélio Teixeira, até então ator, dirigiu seu primeiro filme, *Três cabras de lampião* (1962), que “acaba[ou] revelando-se um vigoroso exercício de produção cinematográfica de cangaço” (MIRANDA & RAMOS, 2004, p. 536).

Maria do Socorro Silva Carvalho agrupa os filmes *Bahia de todos os santos*, *Barravento* e *A grande feira* em uma trilogia da fome fundamentando-se em alguns elementos de permanência entre as obras. O primeiro é a palavra *fome*, cujo sentido não era apenas “fome de comida ou de outras necessidade básicas do ser humano, de igualdade e de justiça sociais, mas também fome de cultura, de arte, de liberdade de criação” (CARVALHO, 2003, p. 168).

Mais tarde, à noção de trilogia da fome veio se sobrepor a ideia de uma estética da fome, que constituirá a base conceitual do Cinema Novo. A ideia de transformar pobreza em riqueza e atraso em modernidade gerou uma artisticidade própria da precariedade, que atingiu vários intelectuais da época não só no cinema como na música, da qual emergiram movimentos como a Tropicália.

Além da temática que conecta os três filmes, a autora observa uma continuidade entre os personagens vividos por Antônio Luís Sampaio, como se Pitanga, de *Bahia de todos os santos*, Firmino, de *Barravento*, e Chico-Diabo, de *A grande feira*, “fossem a mesma pessoa, em momentos diferentes de sua vida” (CARVALHO, 2003, p. 148).

Na esteira das continuidades, é possível ver o Ciclo de Cinema Baiano como movimento precursor do Cinema Novo. Alguns aspectos que serão recorrentes do início do Cinema Novo são bem nítidos em *Barravento*: a exaltação do marginal como fator de mudança social; o olhar crítico sobre as relações econômicas de trabalho/produção; a escolha por atores iniciantes no elenco-base, constituído por pescadores de Buraquinho; e os poucos recursos técnicos da produção.

A associação Ciclo de Cinema Baiano-Cinema Novo não é de modo algum inédita: Maria do Socorro Carvalho e Antônio Risério, para citar os nomes mais próximos, também a fazem. Ela é tão clara principalmente porque Glauber Rocha foi figura fundamental no desenvolvimento dos dois grupos e seus ideais estéticos, políticos e sociais transformaram-se e passaram de um grupo a outro, o que faz com que algumas bases teóricas tenham se mantido do ciclo baiano ao Cinema Novo. O projeto de transformar a fome em estética, tratado acima, é uma questão

que se perpetuará de um movimento ao outro.

No livro de memórias de Paulo César Saraceni, o cineasta carioca escreve sobre a viagem que fez a Salvador no início de 1960, quando se aproximou de Glauber Rocha e conheceu o movimento cinematográfico que lá acontecia. A necessidade de se criar um cinema de vanguarda consistente no Brasil, que veio a ser o Cinema Novo, já era clara para Saraceni e mais alguns outros na época, como Nelson Pereira dos Santos. A chegada a Salvador renovou os pensamentos do primeiro: “digo-lhes que estou encantado com o que vi e que o 'movimento' **já existe**, só falta o Manifesto. Que sincretismo harmônico, como era possível ser tudo tão natural assim? Duvido que o Rio, apesar de tudo, esteja tão preparado para todos aqueles movimentos culturais e espirituais” (SARACENI, 1993, p. 65, grifos meus).

A vontade de se fazer um cinema moderno no Brasil é mais bem compreendida se analisada em um contexto mais amplo. A Itália, com o Neorealismo, e a França, com a *Nouvelle Vague*, estimulavam, nos dois lados do Atlântico, mentes jovens interessadas em novas possibilidades para o cinema. O Ciclo de Cinema Baiano pode ser visto como acontecimento precursor do movimento moderno no cinema dos trópicos.

Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, no verbete “Cinema Baiano” da *Enciclopédia do cinema brasileiro*, também incluem na lista de produções do ciclo os filmes *O caipora* (1963), de Oscar Santana, *Sol sobre a lama* (1962-3), de Alex Viany, e *O Grito da terra* (1964), de Olney São Paulo, por também tratarem de temas “genuinamente baianos (...) com enfoque no drama do povo brasileiro sofrido e faminto”. Mas é preciso diferenciar estes filmes dos primeiros: “o grupo gerador inicial [queria] criar uma escola baiana de cinema, seguindo uma linha programática”, enquanto o segundo grupo não compatilhava destes planos (MIRANDA & RAMOS, 2004, p. 135).

O movimento cinematográfico baiano contou com alguns espaços importantes para seu desenvolvimento, como o já citado Clube de Cinema da Bahia, fundado ainda em 1950 por Walter da Silveira – no qual Glauber mergulhou de cabeça, “disposto a criar uma indústria de cinema na Bahia e a formar a ‘nova geração da cultura baiana’” (BENTES, 1997, p. 19). Além do clube, em 1956, foi criada a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, Responsabilidade Ltda., que será abordada mais adiante e, em 1958, a

produtora Iglu Filmes, formada por Roberto Pires, Braga Netto, Oscar Santana, Waldemar Lima e mais tarde Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares, Orlando Senna e Rex Schindler – este “o primeiro homem de dinheiro-cultura a compreender cinema no Brasil” (ROCHA, 2003, p. 131). A Iglu Filmes e Rex Schindler merecem destaque neste cenário, pois foram eles que investiram em *Barravento*.

Mais interessante do que identificar o aumento da produção cinematográfica entre 1958-1962 na Bahia é percebê-lo dentro de um contexto maior de estímulo ao desenvolvimento cultural. O cinema foi uma das áreas que prosperou na cidade, bem como o teatro, a música, a dança e os estudos acadêmicos.

Personalidades baianas de outras áreas da cultura também se destacaram e foram, e ainda são, fundamentais para a formação da cultura e da intelectualidade brasileiras. Entre outros, destacaram-se o geógrafo Milton Santos; os artistas plásticos Calasans Neto (responsável pelos letreiros em xilogravura de abertura do filme *Barravento*), Mário Cravo e Sante Scaldaferrri; o escritor João Ubaldo Ribeiro; e atores como Antônio Luís Sampaio, hoje Antônio Pitanga, Geraldo del Rey, Othon Bastos e Helena Ignez. Paulo Gil Soares, Glauber Rocha, Orlando Senna e Walter da Silveira também atuaram em outros campos culturais que não o da realização dos filmes: Paulo Gil era poeta, e os outros três foram figuras fundamentais da crítica cinematográfica em Salvador, que muito colaborou para a construção do pensamento sobre cinema na época.

O aparecimento de nomes tão importantes de nossa cultura em um contexto tão específico faz pensar sobre o que era Salvador na época, quais iniciativas culturais eram tomadas na cidade que permitiam florescer tantos talentos. Não que

a soma de uma dada contextura antropológica, de uma determinada textura social e de um certo texto político [possa ser] suficiente para produzir uma espécie 'x' de sensibilidade e inteligência. (...) O que desejo enfatizar é que se criou naquele momento baiano, entre o final da década de 1940 e início da de 1960, um 'ecossistema' propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha (RISÉRIO, 1995, p. 13).

A criação desse “ecossistema propício” dependia tanto de fatores internos à Bahia quanto de fatores de ordem nacional.

A Bahia vive desde meados da década de 40 a princípios dos anos 60 um momento de efervescência cultural extremamente denso e singular. Este período coincide com os anos da chamada experiência democrática no Brasil, que vai desde a queda de Vargas até o golpe de 1964. Um momento marcado pela invenção, o experimentalismo e pelo combate ao convencionalismo que imperava na Bahia desde o século passado (OLIVEIRA, 1999, p. 17).

Não era só a Bahia que vivia uma onda cultural, apesar de não terem sido muitos os movimentos com tal intensidade fora do eixo Rio-São Paulo. O clima no Brasil, estimulado pelo nacional-desenvolvimentismo da década de 1950, era de otimismo em relação ao futuro e os ânimos da esquerda estavam inflamados.

O estado da Bahia, representado principalmente pela cidade de Salvador, respondeu a essa situação próspera com um impulso modernizador. A construção da Refinaria de Mataripe, ainda em 1949, está diretamente ligada à descoberta dos primeiros poços de petróleo no país, precisamente no Recôncavo Baiano. “Com a economia aquecida pelo petróleo, o turismo começa a se consolidar em Salvador com a realização do Congresso Nacional de Turismo (1955) e o início das atividades da Secretaria de Turismo”, que também sediará exposições artísticas (OLIVEIRA, 1999, p. 21). A cidade soteropolitana almejava o prestígio que outrora já tivera perante o Brasil e, para tanto, investiu pesado em manifestações culturais. As artes, ao lançar mão de "temas baianos", serviram para impulsionar o turismo e foram mostradas como "expressões regionais”. Paulo Emílio Salles Gomes chama este movimento cultural ascendente de *Renascença Baiana*.

No que concerne aos fatores internos que colaboraram para a ascensão baiana, é valiosa a reconstrução atenta do quadro social tão favorável à prosperidade cultural. Desde a década de 1930, com a criação da Comissão de Plano da Cidade do Salvador (1943-1939), a Bahia tentava promover políticas públicas que contornassem a queda de prestígio que a antiga capital sofria desde o século XIX, acelerada pelo deslocamento do eixo da economia nacional para a região centro-sul do país.

Um dos movimentos responsáveis pelo início da renovação cultural em Salvador foi a *Geração Caderno da Bahia*. "Essa geração talvez tenha sido o

marco fundador de toda a movimentação cultural que se realiza na década de 1950 e 1960. Por não encontrarem espaço na imprensa local, envolta no academicismo e no tradicionalismo, eles criam, em 1949, a revista cultural *Caderno da Bahia*" (OLIVEIRA, 1999, p. 17). A revista homônima do grupo era composta por artistas plásticos, músicos, cineastas e literatos que se reuniam no ateliê de Mário Cravo ou no recém-inaugurado bar-boate-galeria-restaurant *Anjo Azul*.

Além de editar a revista, a *Geração Caderno da Bahia* promovia conferências, exposições, recitais de música, lançamentos de livros, concertos, sessões de cinema e leilões de artes, e atuava igualmente em torno da Galeria Oxumaré, no Passeio Público. Assim, na virada para os anos 1950, o grupo colocou a arte moderna em oposição ao academicismo, e dominou a vida cultural baiana até 1951, quando surgiu uma nova geração em torno da revista *Ângulos* (OLIVEIRA, 1999, p. 18).

Lançada em setembro de 1950 pelos estudantes do Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, um dos mais ativos da época, *Ângulos* era uma das revistas culturais mais importantes da cidade. A publicação não possuía temática única e tratava de filosofia, ciência política, direito e crítica em geral, em ensaios, textos de poesia e ficção, resenhas literárias, artísticas e científicas, reportagens e desenhos de artistas locais. *Ângulos* não contava com nenhuma publicidade. A revista defendia uma postura de esquerda e sempre trazia textos ligados aos ideais socialistas.

Por ser realizada por um centro acadêmico, a diretoria mudava à medida que os alunos se formavam. No final de 1957, a *Geração Mapa* - nome inspirado no título de um poema de Murilo Mendes - formada por diversos jovens, entre eles o então estudante de direito Glauber Rocha, decide reformular a revista *Ângulos*. O grupo iniciou suas atividades ainda em 1956, quando produziram manifestações artísticas fundamentais para a solidificação de um cenário favorável à cultura na Bahia.

As jogralescas, "recitais de poesia moderna com tratamento de teatro, aliando cenografia e iluminação às declamações de poemas" (CARVALHO, 2003, p. 59), serviram como laboratório para muitos daqueles que iriam futuramente se envolver com cinema. O grupo também fundaria, ainda em 1956, a *Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, Responsabilidade Ltda.*, que deveria ser a primeira cooperativa brasileira de cinema; e, no ano seguinte, a

Edições Macunaíma, para editar seus próprios trabalhos, e a revista literária *Mapa*.

Ambas as revistas tinham vínculo com o meio estudantil. *Mapa* era editada pela ABES - Associação Baiana de Estudantes Secundaristas - e dirigida por Fernando da Rocha Peres. O primeiro número dela foi lançado em julho de 1957 e, apesar de sua curta duração, sabe-se que *Mapa* teve grande repercussão no meio intelectual da época (OLIVEIRA, 1999).

É importante destacar que tanto os integrantes da *Geração Mapa* quanto os da *Geração Caderno da Bahia* atuaram como formadores de opinião na imprensa local, publicando no suplemento dominical do *Diário de Notícias* e nas colunas de crítica de cinema do *Jornal da Bahia*. Glauber, por exemplo, iniciou carreira jornalística como repórter policial do *Jornal da Bahia*, onde trabalhou ao lado de Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres e Calasans Neto. Em seguida, publicou artigos sobre cinema e assumiu a direção do *Suplemento Literário*. Escreveu ainda na página "*Artes e Letras*", do suplemento dominical do *Diário de Notícias*, de Salvador, e no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB). Luiz Paulino não participou de nenhum dos grupos, mas, na mesma época, também colaborou como fotógrafo, tanto em jornais locais, quanto como correspondente da revista *O Mundo Ilustrado*, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro.

De todas as iniciativas culturais tomadas na cidade, a mais impactante talvez tenha sido a fundação da Universidade Federal da Bahia, em 1946, anterior aos movimentos acima descritos.

Este momento coincide não só com a administração democrática do Estado, mas com um período de prestígio político dos baianos que ocupavam cargos de destaque no governo federal, fator fundamental para o programa de instalação da Universidade, que encontrava no Reitor Edgar Santos o maior interessado em transformá-la num dos centros mais dinâmicos da cultura brasileira (OLIVEIRA, 1999, p. 17).

Antônio Risério, no livro *Avant-garde na Bahia*, destaca não só a importância do reitor, como também a de Lina Bo Bardi, na criação de um quadro cultural favorável na cidade de Salvador. Edgard Santos foi o primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia e permaneceu no cargo por cinco mandatos, de

1946 a 1962. Foi responsável, entre outras coisas, pela oficialização dos cursos de dança, teatro e música na universidade. Já Bo Bardi foi uma arquiteta italiana que se mudou para o Brasil em 1946 e seu principal projeto foi o Museu de Arte Moderna de São Paulo. No final dos anos 1950, vai para a capital soteropolitana para dirigir o Museu de Arte Moderna, inaugurado em janeiro de 1960, e para conceber, entre outras iniciativas, o projeto de restauração do Solar do Unhão.

As duas personagens merecem uma atenção especial neste trabalho, pois, ao compreenderem-se as ideias que tinham e os projetos que desenvolveram, é possível perceber os pensamentos que “pairavam pelos ares” de Salvador e que influenciaram toda uma geração nascida do fervilhar cultural da cidade, como Glauber Rocha e Luiz Paulino, personagens principais deste trabalho. O músico baiano Caetano Veloso confirma o papel primordial exercido tanto por Lina Bo Bardi quanto por Edgard Santos na sua formação e na formação de toda sua geração, inclusive Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, Maria Bethânia, Tom Zé e muitos outros (VELOSO, 1995, p. 9 e 10). Os dois foram as figuras responsáveis por trazer a vanguarda do pensamento moderno para dentro da Bahia e oxigenar as ideias de toda uma geração de jovens fertilmente criativa (RISÉRIO, 1995). Maria do Socorro Silva Carvalho também confirma o protagonismo de Edgard Santos no comando da Universidade da Bahia no cenário da cidade. Tanto ela quanto Risério destacam o “esforço de integração [da Universidade] à vida da comunidade” (CARVALHO, 2003, p. 56), uma vez que “cidade e universidade não eram, naquele período, compartimentos estanques” (RISÉRIO, 1995, p. 75).

Nos discursos do reitor eram recorrentes as ideias de nacionalismo, progresso cultural e modernização tecnológica, estando a universidade no papel de “geratriz do progresso social” (RISÉRIO, 1995, p. 35) e o crescimento econômico sempre a serviço do desenvolvimento da cultura.

De acordo com este raciocínio, Santos incorporou a Escola de Belas-Artes à Universidade em 1949, ocasião do aniversário de 400 anos da cidade, e “no mesmo ano, por decreto estadual, são instituídos os Salões Baianos de Belas-Artes, documentando o primeiro incentivo oficial às iniciativas culturais. Vivia-se uma fase de ampliação e criação de novas unidades universitárias” (OLIVEIRA, 1999, p. 17).

As maiores iniciativas tomadas pelo reitor no desempenho de seu cargo talvez tenham sido a criação dos Seminários Livres de Música (1955), da Escola

de Teatro (1956) e da Escola de Dança (1957). Mais avançada do que a fundação dos cursos em si, era a escolha dos profissionais responsáveis por eles: foram contratados para ser diretor do curso de música o alemão Hans-Joachim Koellreuter, discípulo do revolucionário Schoenberg; para o teatro, o experiente e inovador Martim Gonçalves; e para o curso de dança, a polonesa Yanka Rudzka, uma das pioneiras da dança moderna no Brasil.

Glauber Rocha, já em 1976, ao fazer referência aos investimentos culturais do reitor, declara que o “Doge Mecenaz (...) não deu dinheiro pro *Pátio* [primeiro curta-metragem de Glauber] mas financiou *Ângulos* e *Mapa* [revistas estudantis] sem a menor restrição ao marxismo barroco tropicalista das publicações” (ROCHA, 2004, p. 344). Uma grande questão da época é citada nesta fala: a ausência de políticas incentivadoras da atividade cinematográfica por parte da Universidade Federal da Bahia. Esta, que apoiava a dança, a música e o teatro, por que nunca teria criado uma Escola de Cinema?

A universidade acabava por ajudar indiretamente a produção cinematográfica, na medida em que a Escola de Teatro fornecia espaço para a atuação, a iluminação e o cenário. Futuros atores importantes do Cinema Novo, como Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez e Antônio Pitanga, virão da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Mas o aprendizado da técnica cinematográfica em si ficava muito aquém do necessário.

Esforços não faltaram no sentido de unir os estudos cinematográficos à universidade, mas a institucionalização efetiva do curso não se deu, apesar da grande demanda. A posição de marginalidade em que foi, e muitas vezes ainda é, colocada a atividade cinematográfica por parte de alguns setores da academia é uma questão interessante a ser destacada.

Outra grande iniciativa de Edgard Santos foi a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), ideia original do português Agostinho Silva. Toda esta movimentação deu à Universidade Federal da Bahia o papel de catalisadora da cultura artística nacional da época.

Risério afirma que Santos foi um admirador e propagador da “cultura superior” – algo equivalente ao conceito de *alta cultura* definido por Umberto Eco: uma concepção tradicionalista do termo, que não prevê que as “massas” também criam suas próprias ordens culturais. No entanto, é interessante observar que, mesmo com uma concepção francamente elitista de cultura, o reitor apostou

na criação do CEAO, algo que a princípio pareceria estranho para quem valorizava a cultura superior - afastada, portanto, da cultura popular, afro-brasileira ou oriental.

Mais preocupado com o desenvolvimento das ciências sociais no país do que com a cultura popular, o reitor defendeu a criação do CEAO como uma forma de ajudar a melhorar o nível intelectual da nação e abrir portas para estudos sobre as trocas e as relações existentes entre as duas margens do Atlântico-Sul.

Antônio Risério (1995, p. 55) tenta explicar a relação das elites com os negros na Bahia:

(...) os europeus que aqui desembarcam, inclusive os franceses [vide Pierre Verger e Roger Bastide], voltam-se principalmente para as manifestações culturais negromestiças, o que acabou contribuindo para um recente processo de aculturação da elite 'nativa', que se viu como que obrigada a frequentar terreiros-e-oloduns, na esperança de não correr o risco de vir a ser considerada estrangeira em sua própria terra. (...) [Eis] o paradoxo de uma cultura que, embora não sendo dominante, converteu-se em hegemônica.

Maria do Socorro Carvalho segue mais ou menos a mesma linha de pensamento para compreender a aceitação da cultura negra por parte das elites. Ao tratar da importância da busca dos cineastas por um filme genuinamente baiano, ela afirma: “Se até os estrangeiros buscavam as 'coisas da Bahia', como se explicaria que os próprios baianos as deixassem de lado?” (CARVALHO, 2003, p. 87).

A cultura negra, historicamente abafada, por ser própria aos escravos, é primeiramente descoberta em seu sentido socioantropológico por Nina Rodrigues ainda na virada do século XIX para o XX, seguido de seu discípulo Artur Ramos, já nos anos 30. Em fins dos anos 40, artistas forâneos, como Pancetti, Caribé, Aldo Bonadei e Iberê Camargo encantam-se com as particularidades baianas e continuam o trabalho iniciado por Nina.

Em forma de um "mundo paralelo", a cultura afro-brasileira marcou presença na cidade nos anos 1950 e 1960, seja no Carnaval, na capoeira ou no candomblé, manifestações frequentemente consideradas como “perigosas” pela sociedade branca. O candomblé, que a princípio amedrontava por seus rituais que envolviam transe, bebida e sangue, aos poucos se disseminou e interessou a todos:

brancos, negros e estrangeiros. À potência da música e à beleza plástica das cores e danças, acrescentavam-se o forte apelo sensorial e o vigor transcendental da religião: “o mundo celeste [tão almejado pela maioria dos mortais] não está distante, nem superior, e o crente pode conversar diretamente com os deuses e aproveitar de sua beneficência” (CARNEIRO, [19--], p. 31).

O posicionamento dos intelectuais e artistas em torno do principal candomblé da cidade, o *Axé Opô Afonjá*, ajudou a minar a percepção negativa sobre a cultura afro-brasileira das elites baianas. “Jorge Amado, na literatura, e Dorival Caymmi, na música, Caribé, Mário Cravo e Rubem Valentim, nas artes plásticas, exploram a temática afro-baiana nessa época e desempenham um importante papel no combate a uma visão negativa do conteúdo cultural negro” (OLIVEIRA, 1999, p. 21).

Além do papel fundamental exercido pela universidade no cenário da cultura local, havia os encontros de artistas e críticos de arte no ateliê de Mário Cravo, as redações de jornais, as reuniões cineclubistas de Walter da Silveira e o Museu de Arte Moderna da Bahia, que, apesar de estar vinculado à Universidade, era dirigido independentemente por Lina Bo Bardi.

Ao chegar ao Brasil, em 1948, a arquiteta italiana encontrou uma cena muito favorável à arquitetura contemporânea. O influxo direto de Le Corbusier na arquitetura brasileira fez com que não houvesse no Brasil obstáculos ao vanguardismo arquitetônico, o que facilitou a boa aceitação do trabalho de Lina, que era uma arquiteta especializada em *design*.

Primeiramente em São Paulo, ela montou seu primeiro estúdio para manufaturar móveis modernos no Brasil e começou o curso de desenho industrial no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo. “Lina, embora plantada no território da arquitetura e do desenho industrial, era portadora de uma reflexão geral sobre a dimensão da cultura, consciência socioantropológica repassada de utopismo socialista” (RISÉRIO, 1995, p. 90).

Ainda em São Paulo, em 1951, Lina fundou a revista *Habitat*, talvez o maior veículo de divulgação da cultura afro-brasileira e popular baiana, com “diversos artigos sobre o ambiente cultural da Bahia, escritos, na maioria das vezes, por correspondentes de Salvador, demonstrando que a atenção de Lina para com as coisas da Bahia já vinha de muito” (OLIVEIRA, 1999, p. 21).

O convite para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia veio como fruto

de seu trabalho. O modelo do museu baiano foi o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp (1947) – criado por iniciativa de Assis Chateaubriand, com o casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi à frente do empreendimento. A arquiteta, que se naturalizou brasileira em 1951, foi pensada como figura central na definição do perfil da nova instituição soteropolitana.

O museu ocupou inicialmente o *foyer* do Teatro Castro Alves, aberto em julho de 1958, adaptado pela própria diretora para exposições. O espaço improvisado deu lugar ainda a um teatro de arena e a um auditório, onde foram encenados textos de Bertolt Brecht e Albert Camus - com cenários e figurinos desenhados também por Lina -, e realizadas sessões de cinema.

A sede definitiva do museu foi inaugurada em novembro de 1963 no conjunto do Solar do Unhão, após reforma da diretora-arquiteta. Com vista para a Baía de Todos os Santos, Lina alterou o espaço interno do prédio do século XVI ao demolir seu segundo piso e criar, desse modo, um espaço vazio no qual implantou uma escada de madeira de grandes dimensões, sem pregos e com encaixes que, segundo ela, reproduzia a estrutura de um carro de boi.

Não foi por acaso o interesse na forma do instrumento agrário: a cultura popular e o cotidiano do povo eram as grandes questões do trabalho de Lina, e isso era explícito em sua obra, tal como na escada construída: “a função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas” (BO BARDI. Apud: RISÉRIO, 1995, p. 115). Por este motivo, a escolha da Bahia como lar não foi fortuita: “para ela, Salvador seria a única cidade do Brasil com tradição cultural, onde os movimentos artísticos seriam de fato populares” (CARVALHO, 2003, p. 54).

Na criação do MAM/BA, a ideia de agregar um museu-escola de arte popular, que deveria funcionar no mesmo espaço do museu de arte moderna, era uma forma de aprofundar os estudos sobre os “modos de fazer” do povo. O Museu de Arte Popular - MAP, projetado por Lina em 1961, elevava o artesanato à categoria de arte, uma vez que “cada objeto risca o limite do 'nada' da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do 'útil' e 'necessário' é que constituem o valor desta produção” (BO BARDI. Apud: RISÉRIO, 1995, p. 118). A proximidade das artes moderna e popular visaria romper as barreiras entre o erudito e o popular estabelecidas pelos museus de arte em geral. Assim o MAM e

o MAP seriam, para a arquiteta, faces de uma mesma moeda.

Deve-se atentar para a concepção de cultura popular de Lina, que era diferente da dos folcloristas, por exemplo, apesar de ambos valorizarem as origens populares. Bo Bardi “é anti-folclore. Olha para um produto do artesanato popular não com o fascínio esnobe pelo frescor, pelo ingênuo ou pelo espontâneo. Com ela, o objeto é visto em sua inteireza e dignidade” (RISÉRIO, 1995, p. 116).

Dessa maneira, é possível dizer que seu pensamento se diferenciava daquele definido por Löwy e Sayre como *romântico populista* – que “aspira salvar, restabelecer ou desenvolver como alteridade social as formas de produção e de vida comunitária camponesas e artesanais do 'povo' pré-moderno” (LÖWY & SAYRE. Apud. RIDENTI, 2000, p. 29). Tal conceito apresenta uma visão essencialista da cultura popular, como veremos melhor adiante; e a produção de Lina não pode ser vista desta forma, uma vez que sempre incitou o diálogo entre o popular e o moderno, assim como outros intelectuais da época.

Em torno do final dos anos 1950, conforme discurso desenvolvimentista que caracterizou o Governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), promovia-se a imagem da Bahia como a de um estado em franco progresso, no caminho da modernidade e, ao mesmo tempo, corajosamente preservado em suas fortes raízes culturais (CARVALHO, 2003, p. 50).

O projeto de desenvolvimento baiano previa a exportação das “coisas da Bahia” e a importação de “coisas modernas”, de máquinas a pessoas, a fim de promover a imagem de um país que avançava e que, ao mesmo tempo, preservava suas raízes culturais. Buscava-se em Salvador a possibilidade criativa original, a tradição, ancorada no passado, porém necessária para a construção do futuro.

A união de duas ideias, a princípio antitéticas - tradição e modernidade - faz remeter ao conceito de *Aufhebung* presente na obra de Hegel. Para o filósofo, a verdade das coisas emerge do confronto entre duas ideias contraditórias, em que uma supera a outra dialeticamente - não pelo aniquilamento de seu oposto, mas pela manutenção da segunda dentro da primeira. Assim, identidade e diferença - ou, no caso da Bahia dos anos 1950 e 1960, modernidade e tradição – seriam duas noções intrinsecamente vinculadas, como os dois lados da mesma moeda nos museus de Lina.

Barravento é uma obra que, entre outros aspectos, aborda a possibilidade ou a impossibilidade da existência da tradição dentro da modernidade, a escolha

pela manutenção ou pela negação das tradições culturais para a construção do projeto de futuro para o Brasil. E não eram poucos os projetos que surgiam no momento: alguns primavam pelas práticas populares como parte de um passado que não deveria se extinguir; outros viam nelas a arma revolucionária para sair da opressão; e outros ainda, ao contrário, defendiam que na tradição popular residia a alienação.

2.2

A ideia de cultura popular

Para que o debate acerca das distintas visões sobre a cultura popular existentes no Brasil durante os anos 1950 e 1960 seja mais bem explicitado, é indispensável uma retrospectiva sobre os estudos do tema na Europa, local em que tais ideias foram inicialmente formuladas.

Os primeiros escritos sobre cultura popular remontam ao século XVI na Europa e à atividade dos antiquários. Dois aspectos marcaram o antiquarismo e foram recorrentes ao longo dos estudos sobre tradições populares: primeiro, o ímpeto colecionador e a curiosidade pelo estranho e exótico; e segundo, a perspectiva reformista, que fazia com que o estudioso se debruçasse sobre o tema não por julgá-lo relevante, mas por querer denunciar erros e combater superstições.

Durante os séculos XVII e XVIII, a visão negativa da cultura popular e sua consequente repressão se disseminaram. O processo de constituição dos estados-nação, à época centrais, como Inglaterra e França, dependia do tolhimento das culturas locais que incitavam a formação de identidades que, por sua vez, dificultavam a coesão nacional forjada pela intelectualidade ilustrada. O Iluminismo na Europa promoveu valores de universalidade e racionalidade que foram contrapostos às práticas populares, tidas como irracionais. Antes das Luzes, as fronteiras culturais e as distinções entre cultura popular e cultura da elite não eram tão nítidas: pessoas da elite também se envolviam nos rituais populares – mas o contrário era algo impensável para o homem iluminista, como sublinha Peter Burke (BURKE, 2010). Contudo, nem toda identidade nacional constituiu-

se da mesma forma.

Em países europeus, à época periféricos, o processo foi inverso: para se afirmar perante nações em que a cultura tinha sido alçada à categoria de universal, estados como Alemanha e Itália buscaram constituir-se como nações ao basear seus fundamentos nas culturas locais. Enquanto os pensadores dos países centrais apoiavam-se em uma estrutura política elaborada para manterem-se coesos, os intelectuais “da periferia” buscaram nas tradições populares a legitimação de uma cultura autenticamente nacional. Dentro desta perspectiva romântica, o conceito de cultura popular galgou outro significado e passou de uma predisposição negativa em relação às manifestações populares a um elemento positivo para a sua apreensão.

Os românticos, tais como os antiquários, mantiveram o gosto pelo exótico e pelo bizarro, por aquilo que foge do padrão e surpreende. O que os diferencia, entretanto, é o “lugar de quem olha”: enquanto no século XVI quem se interessava por cultura popular era, no máximo, um curioso, no romantismo, foi o intelectual quem descobriu a cultura popular em seu potencial histórico. A importância desta conjuntura é tanta que Peter Burke data a invenção do conceito de cultura popular neste momento, por um grupo de pensadores alemães, dentre eles o filósofo alemão Herder (ORTIZ, 1985).

Do romântico ao folclórico, no entanto, alguns passos foram dados. Sob a égide do pensamento gerado pelas Ciências Sociais na segunda metade do século XIX, alguns estudiosos da cultura popular vão considerar-se folcloristas, entendendo os estudos das tradições populares como uma ciência. Esta nova visão sobre o objeto fará com que o olhar folclórico sobre a cultura popular se diferencie tanto da visada do antiquário quanto da do romântico.

Em relação ao antiquarismo, se é possível perceber que os folcloristas herdaram deles, assim como os românticos, o gosto pelo exótico e a curiosidade exacerbada por fatos populares, é possível também afirmar que se distanciam pelo profissionalismo com que tratam as pesquisas: os folcloristas debatem e buscam por métodos adequados a seus objetos tão particulares preocupações não relevadas pelos antiquários.

Já em relação aos românticos, que buscavam o caráter nacional nas práticas locais e primavam pela qualidade literária dos textos, os folcloristas tinham objetivo científico e apresentavam uma visão mais cosmopolita da cultura

local porque colocavam o debate sobre os ritos populares na pauta mundial das revistas científicas. No entanto, também é possível perceber afinidade entre o pensamento folclórico e o romântico, principalmente no que tange à ideia de povo elaborada pelos intelectuais que constituíram ambos os grupos.

Se, hoje em dia, muitas vezes a atribuição da categoria *povo* é atrelada ao poder aquisitivo do indivíduo, isto nem sempre foi assim. “O romantismo não leva em consideração o elemento socioeconômico para definir os limites do popular. Povo significa um grupo homogêneo com hábitos mentais similares no qual os indivíduos participam de uma cultura única que simboliza o esplendor do passado. Esta concepção do popular terá grande influência no pensamento folclórico” (ORTIZ, 1985, p. 15).

Tal visão sobre o popular, subjacente tanto nos textos românticos quanto nos dos folcloristas, assume o povo como

“um verdadeiro relicário, uma fonte de achados, um conglomerado de remanescência de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido por aqueles que o possuía... o povo é o arquivo da tradição” (MACHADO. Apud: ORTIZ, 1985, p. 27).

A partir deste pensamento, a cultura popular foi alçada à categoria de sobrevivente e o intelectual à função de tutor: por se acreditar que o mundo moderno, com suas inovações técnicas, necessariamente acarretaria o desaparecimento das tradições populares, caberia ao intelectual a tarefa de manter a cultura popular candente ao ensiná-la ao povo.

Mesmo considerando necessária a manutenção das práticas populares, os folcloristas não deixavam de perceber nelas traços de primitivismo, sem que isto as fizesse piores. “A cultura selvagem, embora considerada inferior à civilização moderna, quando comparada pela escala da evolução social, é um elemento superior se analisada dentro do tempo e do espaço que lhe correspondem” (ORTIZ, 1985, p. 26). Apesar de apresentarem um olhar evolucionista sobre a sociedade, os folcloristas não possuíam uma visão civilizatória. Para o folclorista, selvagem não é sinônimo de barbárie; é o que é tradicional, é o que estava antes. Para os folcloristas, cultura popular é a tradição passada, imortalizada e imutável.

Durante o século XX, na trilha do romantismo, Gramsci defendeu a existência de uma cultura *nacional-popular*, que satisfizesse ao gosto estético

tanto das elites quanto das camadas mais pobres da sociedade. Para que a cultura nacional-popular fosse uma realidade plena, era necessário que as classes mais baixas fossem minimamente educadas para acompanharem e participarem daquilo que deveria ser de todos. Neste processo, o papel exercido por aquele que o pensador chamou de *intelectual orgânico* era fundamental: levar o espírito de uma nova ordem às partes ainda não integradas da nação, fornecendo os instrumentos necessários às classes subalternas para se esclarecerem e entrarem no jogo social.

Renato Ortiz, em sua análise, recorda o conceito gramsciano de *intelectual tradicional*, para contrapô-lo ao de intelectual orgânico. Enquanto este vê no selvagem uma ordem cultural passada que deve ser eliminada, os primeiros

são 'tradicionais', e reconhecendo o processo de mudança social que vive a Europa, se voltam para uma operação de resgate do popular. Os intelectuais orgânicos trabalham a favor do tempo histórico, os intelectuais tradicionais nadam contra-corrente, e procuram armazenar em seus museus a maior quantidade possível de uma beleza morta (ORTIZ, 1985, p. 28).

Enquanto o intelectual orgânico vê a tradição popular como atraso e visa conscientizar o povo, desalienando-o, o intelectual tradicional vê a cultura popular como ameaçada de extinção pelos avanços da modernidade e, por isso, toma para si o papel de resguardá-la. Nesse sentido, ambos os pensamentos sustentam uma concepção cristalizada de cultura popular, que a vê como algo estanque e invariável.

O debate entre esta visão essencialista e tantos outros pontos de vista sobre o popular fizeram-se intensamente presentes não só na Europa, como também no Brasil. Os anos 1950 foram marcados pelo nacional-desenvolvimentismo do governo JK, que representou grande otimismo em relação ao futuro e uma particular efervescência no debate político-cultural. O ideal de progresso propostos pelo Plano de Metas – crescer 50 anos em cinco – contagiou diversas esferas da vida social brasileira, da econômica à cultural e intelectual.

O cineasta Cacá Diegues confirma que havia, por parte dos intelectuais atuantes, a intenção de “descolonizar” a cultura brasileira, de tentar encontrar o caráter **nacional** e **popular** da cultura brasileira. Essas duas palavras são chave para entender o que estava se passando” (DIEGUES. In: BARCELLOS, 1994, p. 40, grifos meus). Apesar de nacional e popular remeterem diretamente a Gramsci,

a influência do marxista italiano não foi direta no pensamento dos brasileiros durante os anos 1950, uma vez que o pensador ainda era praticamente desconhecido por aqui (SOUZA, 2002, p. 1).

Uma das diferenças fundamentais entre o pensador italiano e os intelectuais brasileiros era a base conceitual de seu pensamento. Enquanto Gramsci fundamentava sua ideia de nacional-popular na relação dos princípios de hegemonia e contra-hegemonia, a intelectualidade brasileira constituía seu ideal de nacional-popular sobre o par alienação-desalienação.

Mesmo assim, Carlos Nelson Coutinho considera que a intelectualidade engajada brasileira da época pode, sim, ser analisada de acordo com o conceito de nacional-popular gramsciano.

Embora a situação italiana divirja em muitos pontos da brasileira, acredito que a definição gramsciana do nacional-popular [vista como alternativa à cultura elitista, ruptura com o distanciamento entre os intelectuais e o povo] possa contribuir grandemente para iluminar algumas contradições também da nossa vida cultural (COUTINHO, 2008).

As conceituações podem em si ser problemáticas, mas os problemas da esquerda eram semelhantes. Deveria a intelectualidade, em seu esforço de criar base científica para o desenvolvimento do país, associar ao conceito de nação os valores do povo ou da elite? Na constituição do Brasil moderno, qual deveria ser o lugar reservado à cultura popular? Deveria ela ser entendida como alienação e atraso em relação ao desenvolvimento ou deveria ser referência identitária, aspecto de afirmação e fortalecimento da nação em relação ao mundo?

Para responder a essas e a outras questões e ajudar a sociedade brasileira a forjar sua identidade, foram criados órgãos compostos por intelectuais a serviço de pensar e transformar o Brasil.

Instituições, partidos políticos, organizações e movimentos estudantis contribuíram significativamente na fomentação dos debates e discussões sobre a função social da arte, a nacionalização e popularização da linguagem artística e o engajamento do artista e da obra de arte (...) Cada organismo se encarregava de definir as duas categorias-chave abstratas: identidade e povo. Assim fizeram o MCP, o PCB, o ISEB e o CPC. Com a Bossa Nova, o Teatro de Arena e o Cinema Novo não foi diferente (SOUZA, 2002, p. 1 e 86).

Marcelo Ridenti, próximo da visão de Carlos Nelson Coutinho, também elenca alguns destes movimentos:

em que pesem as diferenças entre as propostas do CPC, do Opinião, do Teatro de Arena, dos luckacsianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todas giravam em torno da busca artística das *raízes na cultura brasileira, no povo*, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares (RIDENTI, 2000, p. 128 e 129).

Em decorrência das limitações e intenções do presente trabalho, a ênfase da análise recairá somente sobre o ISEB, o CPC da UNE e o Cinema Novo.

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi fundado em 1955 pelo então presidente Café Filho. Por ser um órgão paralelo, e não dependente do Ministério da Educação e Cultura, tinha autonomia em relação ao Governo. O Instituto - formado por intelectuais que queriam trabalhar com pensamento teórico, mas que buscavam um caminho alternativo ao percurso acadêmico na universidade - tinha por finalidade auxiliar a nação na construção do pensamento e da política nacional.

Outro meio de formação de núcleos intelectuais é o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Ao refletir também sobre a construção do projeto de Brasil, um grupo de jovens mobilizou esforços no sentido de realizar produtos culturais que pudessem ajudar a maioria da população a se esclarecer.

A ideia do povo como essência da nacionalidade e o ideal romântico do intelectual como elo entre o nacional e o popular, de alguma maneira, está subjacente à visão dos três grupos. “Na década de 1950 o povo é o grande eleito: seja como portador da tradição, da transformação ou da contestação” (VELLOSO, 1991, p. 136). No entanto, à parte esses ideais comuns, a forma como cada um propunha o caminho para alcançar o diálogo entre o popular e o nacional era particular, não só de cada grupo, mas de cada intelectual.

Como será visto adiante, nem o ISEB, nem o CPC da UNE e nem o Cinema Novo eram grupos homogêneos, em que todos os integrantes partilhavam das mesmas ideias políticas. Pelo contrário, o debate se fazia constante e as discordâncias também.

O primeiro núcleo intelectual foi um dos mais importantes centros de

elaboração teórica do projeto que ficou conhecido como nacional-desenvolvimentismo. O ISEB, de maneira geral, acreditava que

a sociedade brasileira estaria vivendo no pós-guerra uma 'transição de fase' e a crise correspondente: depois de atravessar a fase colonial e uma fase semicolonial, a sociedade brasileira transitava para uma nova fase (...) que colocava em questão os nossos valores culturais, exigindo um 'ajustamento faseológico' das nossas idéias e crenças para que a nova fase pudesse emergir em sua plenitude (PAIVA, 1980, p. 38).

A nova fase a ser vivida pelo Brasil buscava o progresso nacional por meio do desenvolvimento industrial e via nas classes populares urbanas o caminho para a mudança. Como isso aconteceria, ou seja, como deveria ser feito o processo de integração das classes populares à indústria cultural que se consolidava era uma das grandes questões do momento.

O ajustamento de fases, de acordo com alguns isebianos, deveria se dar no plano cultural, uma vez que a cultura é percebida por esses intelectuais como resultado da ação do homem e não como mera acumulação de conhecimento. Desse modo, refletir sobre a formação histórica brasileira era sinônimo de pensar sobre a formação cultural brasileira.

A cultura passa a ser vista por muitos intelectuais como lugar de política. E “toda essa ideologia destinada à valorização do popular desenvolve-se em estrita consonância com a idéia de brasilidade” (VELLOSO, 1991, p. 131). A afirmação nacional tornava-se visível nas manifestações culturais que tinham por finalidade conscientizar o povo acerca de seus valores.

Os conceitos filosóficos que nortearam os intelectuais isebianos foram muitos. Vanilda Paiva, no livro *Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista*, traça um extenso panorama das influências teóricas dos pensadores brasileiros. Vale aqui fazer referência às correntes de pensamento que a autora levanta como fundamentais na construção do pensamento social dos anos 1950: “o culturalismo [influenciado por Ortega y Gasset] e o existencialismo [adquirido com leituras de Jaspers] estiveram presentes na formulação da ideologia isebiana desde os seus primeiros momentos e permaneceram como pilares fundamentais do raciocínio em que se apoiou o nacionalismo-desenvolvimentista” (PAIVA, 1980, p. 53). Além destes, Paiva destaca o idealismo hegeliano, “o elitismo e o autoritarismo característico dos intelectuais que orbitavam em torno do Instituto Brasileiro de

Filosofia [órgão de onde vieram muitos membros do ISEB]; entre outras correntes de pensamento filosófico” (PAIVA, 1980, p. 38).

Justamente em decorrência da autonomia que o Instituto tinha em relação ao Governo que o criara, muitos de seus membros, como Guerreiro Ramos, afirmavam valores nacionais anti-imperialistas que não eram coerentes com a política de abertura ao estrangeiro, estimulada pelo Governo. Outros, no entanto, – como Hélio Jaguaribe – defendiam e estimulavam a entrada de capital externo para o desenvolvimento nacional.

Seria evidentemente equivocados supor que todos os (...) membros do ISEB tivessem uma maneira unívoca e coerente de ver as coisas. A própria história mostraria que este movimento juntou, por alguns anos, pessoas de trajetórias intelectuais e políticas bastante diversas, [como] Alberto Guerreiro Ramos, Candido Mendes de Almeida, Carlos Luís Andrade, Hélio Jaguaribe, Hermes Lima, Moacir Félix de Oliveira, [entre outros]. (...) A preocupação com o subdesenvolvimento brasileiro, a busca de uma posição internacional de não alinhamento e de 'terceira força', um nacionalismo em relação aos recursos naturais do país, uma racionalização maior da gestão pública, maior participação de setores populares, tais eram, em poucas palavras, os valores que pareciam unificar a todos (SCHWARTZMAN, [1981?], p. 3)

As divergências sobre o modo como o Brasil deveria se desenvolver - se associado ao capital externo ou não - foi o grande motivo do racha que aconteceu dentro do ISEB, em 1958, quando Hélio Jaguaribe e Guerreiro Ramos saíram do Instituto. A partir daí, o ISEB se enfraqueceu, e tendeu para “uma lenta radicalização nas posições dos intelectuais remanescentes” (OLIVEIRA, 2006).

Essa pluralidade de pensamentos constituiu a visão do ISEB que elaborou, no final dos anos 1950, toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que se difundiram pela sociedade e passaram a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira, como, por exemplo, as noções de alienação e transplantação cultural, criadas para rever o conceito de aculturação usado até então (ORTIZ, 1985, p. 47).

Lançada pela Editora Civilização Brasileira, dirigida por Ênio Silveira, notório membro do PCB da época, e Álvaro Vieira Pinto, diretor do ISEB, a coleção Cadernos do Povo Brasileiro foi editada em formato de livro de bolso e contava com títulos como *Quem é o povo no Brasil?*, *Quem pode fazer a*

revolução no Brasil? e *Quem são os inimigos do povo?*. Diferentemente das publicações teóricas do ISEB, a coleção tinha como finalidade ser educativa e, por isso, os livros eram bastante claros e objetivos.

As obras tiveram ampla distribuição entre as classes médias e grande influência sobre o pensamento da época. “Foram marcantes (...) as presenças dos intelectuais ligados ao CPC, ao PCB e ao ISEB, entre outras organizações, como produtores, divulgadores e receptores desta coleção” (SOUZA, 2002, p. 87).

O CPC da UNE, fundado em 1961 e dissolvido com o golpe, em 1964, também contribuiu para a consolidação de um espaço de elaboração de políticas culturais⁴ que se situava à margem do Estado, com independência, tal qual o ISEB. Diferentemente deste, que era mais voltado para a reflexão teórica, o CPC tinha uma proposta de intervenção social mais concreta e popular.

O movimento teve como líderes e fundadores Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins. A figura de Vianinha foi, de acordo com muitos depoimentos,⁵ a peça fundamental para a articulação e concretização do CPC. Paulo Pontes - que foi, segundo ele próprio, mais que irmão de Vianinha - afirma que “Oduvaldo Viana foi uma das personalidades que mais influíram para a contribuição que a sua geração deu à cultura brasileira” (In: BARCELLOS, 1994, p. 18). Afirma também que

no CPC ele foi o mais destacado teórico da necessidade de criar um nexos entre o artista da classe média, saído da universidade, e a cultura do povo. E ele não queria uma aliança em que o artista da classe média se transformasse num parasita das formas exóticas de cultura popular. Ele propunha – e levou à prática -, antes de qualquer consideração estética, uma aliança política na qual o artista da classe média e o povo se reconhecessem atingidos pelo mesmo conjunto de contradições e se encontrassem para superá-lo (In: BARCELLOS, 1994, p. 20).

A proposta do Teatro Arena, de São Paulo - do qual Vianinha fazia parte -, de ver o palco como reinado da realidade, espaço para “temas brasileiros, problemas brasileiros, vividos por personagens brasileiros falando a linguagem do povo brasileiro” (BARCELLOS, 1994, p. 16) foi estendida ao projeto dos Centros

⁴ Entendidas aqui pela acepção de José Joaquín Brunner, que compreende política cultural como atuação de determinadas entidades, grupos sociais, partidos políticos, instituições ou regimes governamentais no plano da esfera pública (Apud: SOUZA, 2002, p. 5).

⁵ Presentes no livro de entrevistas concedidas a Jalusa Barcellos, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*.

Populares de Cultura e, mais extensivamente, ao Teatro Opinião e ao próprio Cinema Novo – que, em um primeiro momento, muito dialogou com o CPC.

Iniciado em uma montagem teatral organizada por Vianinha na Escola de Belas Artes da UFRJ, o evento cresceu, e criou a possibilidade de articulação à UNE, em uma relação, segundo Carlos Estevam Martins, de interesse duplo: a UNE tinha uma grande sede inoperante, ou seja, muito espaço, o que o CPC não tinha; ao passo que o CPC tinha a atração do público jovem, de que a UNE tanto precisava para crescer também. Com a associação CPC-UNE, o projeto chegou a abarcar sete áreas de atuação, cada qual com uma liderança que organizava sua atuação política: teatro, cinema, música, artes plásticas, literatura, alfabetização⁶ e relações externas.

O setor das relações externas foi criado para dar vazão ao projeto de expansão em nível local e nacional do CPC. A intenção não era monopolizar a cultura, mas, ao contrário, divulgar o método e incentivar outras produções que viessem até a competir com as do “CPC-mãe”. Esse crescimento em escala nacional foi facilitado pelo projeto UNE Volante, em que integrantes da diretoria da UNE viajaram por várias capitais brasileiras a fim de estabelecerem melhor contato com as Uniões Estaduais de Estudantes. O CPC, por sua importância dentro da organização, também foi junto.

Renato Ortiz afirma que a experiência do CPC “está teoricamente vinculada à filosofia isebiana, muito embora seja uma radicalização à esquerda dessa perspectiva” (ORTIZ, 1985, p. 68). Fato que corrobora tal associação é a presença de intelectuais que participaram dos dois grupos, como Nelson Werneck Sodré e Carlos Estevam Martins.

A ideologia que os cepecistas herdaram dos isebianos diz respeito à valorização do papel do intelectual no processo de desalienação popular. E o que fundamentalmente muda de um para o outro é a ideia que se faz de alienação: enquanto a filosofia do ISEB se apoia mais em uma concepção hegeliana de alienação, os cepecistas adotam o conceito marxista/lukacsiano de alienação (ORTIZ, 1985, p. 68).

Para Hegel, alienação era uma experiência do espírito: o momento em que a *autoconsciência* se separa de si mesma, o momento em que o homem, ser de

⁶ O método de alfabetização adotado pelo CPC era o de Paulo Freire, criado e já adotado no Nordeste.

intelecto superior, se aliena do seu próprio Eu, pondo-se a si mesmo como ator do mundo que o rodeia. Contudo, exatamente por caracterizar a alienação como uma fase momentânea, Hegel afirma que ela é positiva e contém, no mesmo instante em que existe, o gérmen de sua superação. Logo, por ser a alienação algo construído pelo próprio espírito, pelo próprio homem que se aliena, essa alienação será sempre superada por este.

Para Marx, assim como para Lukács, alienação tem um sentido distinto, vinculado ao problema do capitalismo: o homem se vê como mercadoria, se encontra submisso ao capital. E para sair da situação alienada, o trabalho do intelectual revolucionário era fundamental, no sentido de esclarecer o homem alienado. Assim, podemos compreender a concepção cepecista de que o povo deveria ser educado politicamente pelos intelectuais por meio da cultura, de maneira a desalienar as classes populares, uma vez que a tomada de consciência da opressão na qual viviam não viria de uma força interna ao homem, mas externa a ele.

Ênio Silveira declara que “o objetivo básico do CPC era agitar a massa universitária e conscientizá-la dos grandes desafios que tinham diante de si para *acordar* a nação. Mobilizando os estudantes, chegar-se-ia a platéias bem mais amplas” (SILVEIRA. In: BARCELLOS, 1994, p. 9). Fica claro na fala do comunista a dupla intenção do CPC, de alcançar não só as massas, como também de conscientizar as classes médias burguesas para os problemas nacionais. Tal perspectiva se aproxima bastante da formulada pelo que Gramsci denominou de intelectual orgânico, sem deixar de sublinhar, como já mencionado, que a influência do pensador italiano não ocorreu de maneira direta sobre os intelectuais brasileiros.

O CPC, durante os anos 1980, foi visto pelas pesquisas e estudos da cultura como projeto malogrado, uma vez que não conseguiu alcançar efetivamente as massas. Miliandre Souza considera que tal visão é equivocada, pois ignora que o conceito de povo que se tinha na época era distinto do que se tem hoje (SOUZA, 2002).

Nelson Werneck Sodré, em sua publicação pela coleção *Cadernos do povo brasileiro*, define que o povo “compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos com interesse nacional e lutam por êste (SODRÉ,

1962, p. 37). Devido à ativa participação de Sodré nos meios intelectualizados, bem como à fácil disseminação dos livros, seu conceito de povo se tornou bastante popular no período.

Como bem ressalta Souza, “o povo em constante referência não era exatamente sinônimo de classes populares como seria automático pensar, mas conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais comprometidas com o movimento nacionalista brasileiro” (SOUZA, 2002, p. 89). Cabe destacar a proximidade entre este conceito de povo e o formulado pelos românticos na Europa.

Desse modo, deve-se considerar que alcançar a população mais humilde e despreparada era apenas parte do objetivo do movimento. Quanto ao alcance da outra “fração” do povo - a classe média e a burguesia comprometida com o desenvolvimento nacional, inclusive os quadros intelectuais - é possível dizer que o CPC logrou sucesso.

O surgimento e a existência do CPC suscitaram debate entre os intelectuais, inspiraram muitas discussões e foram fundamentais para a formação e afirmação de uma intelectualidade engajada na época (SOUZA, 2002). A maior polêmica suscitada pelo CPC talvez tenha sido justamente a decorrente do texto que ficou conhecido como seu manifesto, o artigo *Por uma arte popular revolucionária*, publicado na *Revista Movimento*, em 1962.

Escrito por Carlos Estevam Martins, o manifesto do CPC – como ficou conhecido o artigo - gerou uma série de controvérsias que iam desde a contestação das categorias de *arte do povo*, *arte popular* e *arte popular revolucionária* à refutação da ideia do artista como parte integrante do povo (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 127).

Para Souza, a relevância do texto consiste no fato de ele promover a sua própria contestação - e não a síntese, como fizeram supor alguns trabalhos da década de 1980: o manifesto “desencadeou controvérsias, polêmicas, discussões e debates acerca da politização da produção cultural” (SOUZA, 2002, p. 78), e não uma visão sintética, representativa de todos os envolvidos com o movimento.

Um dos grupos em desacordo com o “manifesto do CPC” foi o do Cinema Novo, que buscou não somente a nacionalização dos temas abordados, tal qual o manifesto pregava, mas também a nacionalização da forma e das técnicas. Primeiramente, deve-se enfatizar o aspecto comum a ambos.

O movimento cinemanovista desejava uma discussão em nível nacional sobre o cinema: a possibilidade de se fazer cinema nacional, que falasse das mazelas e alegrias de ser brasileiro; um cinema que se desenvolvesse, crescesse, fosse a cara do Brasil e fizesse parte de sua identidade. No entanto, as preocupações com a criação de um cinema nacional e popular não eram novas.

Desde a década de 1930 que a cinematografia brasileira se empenhava em retratar o povo. Exemplos representativos são a massa carnavalesca apresentado pela Cinédia, as personagens interioranas representadas por Mazzaropi e os malandros criados por Grande Otelo. No entanto, tais representações acarretavam a construção de tipos brasileiros muitas vezes histriônicos e estigmatizados para o olhar dos cinemanovistas.

Estes últimos representarão, por causa da temática, a continuidade e o acirramento da mentalidade nacional-popular - iniciada nos anos 1930 não somente no cinema, como na literatura, com a Geração de 30 -, mas com conceitos de nacional e de popular distintos das décadas anteriores. “Até os anos 50, o pensamento cinematográfico retomava, de um modo degradado, as mesmas idéias desenvolvidas anteriormente a propósito da literatura. (...) a partir [daí], o cinema entra em sintonia com outras áreas da cultura” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 133), deixa de ser um pastiche da sociedade e galga espaço como referência dentro do cenário cultural nacional.

O cinema passa a adotar uma postura política em relação ao mundo, não mais mimética ou estereotipada. Talvez uma das visões mais recorrentes entre os cineastas envolvidos no movimento, pelo menos em um primeiro momento, tenha sido a ideia da cultura popular como fuga da realidade moderna, atraso.

No início da década de 60, a cultura popular nas telas, foi, de modo geral, caracterizada como sinônimo de alienação. (...) Para os cinemanovistas, [em um primeiro momento,] as crenças e costumes populares eram obstáculos à conscientização e conseqüentemente à transformação da realidade brasileira (SOUZA, 2002, p. 85).

O conceito de alienação, na acepção acima, estava associado à dependência econômica e subdesenvolvimento, pois era o fato de ser alienado que impedia a ascensão do país a outros estágios de desenvolvimento. Desse modo, o cinema deveria ser usado pelos intelectuais como um poderoso instrumento de desalienação das massas, a fim de colaborar com o processo de crescimento

nacional, transformando o Brasil de uma nação majoritariamente agrária a urbana.

Aliás, a querela rural *versus* urbano foi uma das grandes questões dos anos 1950. Foi nessa época que o país passou a viver um crescimento substancial da população urbana, que viria a suplantar a rural em meados da década de 1960. Segundo Mônica Velloso,

a década de 50 se caracteriza por uma profunda ambigüidade no que se refere à relação entre o rural e o urbano. O projeto fáustico [de construção de Brasília] com suas maquetes grandiosas, indústrias fumegantes, anéis rodoviários, tende a ver o rural como mero enclave no desenvolvimento. Entretanto, esse pequeno mundo continua a ser idealizado como matriz e essência da nacionalidade (VELLOSO, 1991, p.139).

Se, em um primeiro momento, é possível perceber que o discurso dos cinemanovistas acerca da nacionalização da produção cultural se afinou ao pensamento cepecista, em pouco tempo as divergências ficaram nítidas, principalmente no que se refere à questão estética.

A ideia de cultura popular como aquela que *vem do povo*, presente no imaginário nacional desde a década de 1930, dá espaço, a partir do arranque desenvolvimentista de JK, em 1955, à noção de cultura popular como aquela que *se dirige ao povo*, que o educa. A primeira fase do Cinema Novo é marcada pelo lema “se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 139).

Nelson Pereira dos Santos, um dos maiores cineastas da geração, acreditava que o cinema fazia parte da luta de classes e que o filme popular não só mostrava os usos e costumes do povo brasileiro, mas apresentava o nosso povo, em uma perspectiva antiburguesa da realidade. No entanto, “entre o povo-matéria-prima e o povo-destinatário, [há] o cineasta. Ele se atribui a tarefa de pôr o povo ao alcance do povo” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 87).

Paulo Emílio Salles Gomes, importante crítico de cinema brasileiro, tentou articular “cinema de elite” e “cinema popular” com o papel do intelectual ao afirmar que “quando se compreender que 'intelectualista' é a degradação de 'intelectual' como 'popularesco' a de 'popular', talvez se aprenda uma vez por todas que o cinema pode ser intelectual e popular” (*Suplemento Literário*, O Estado de São Paulo, 15 abr. 1957).

O manifesto do CPC defendia a linguagem cinematográfica tradicional como melhor meio para divulgação de seus ideais revolucionários, ao passo que o grupo do Cinema Novo acreditava na liberdade de criação artística e na linguagem revolucionária como caminho para a desalienação do povo. “Na verdade, as divergências são mais profundas. Não se trata de cineastas colocarem a arte acima da política, mas sim de que eles entravam na discussão ideológica das próprias formas” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 159).

Para os cinemanovistas, a linguagem clássica defendida por membros do CPC, de maior e mais fácil absorção pelo público, é, em si, um aspecto alienante, pois, além de ser comprometida com uma indústria, tem como objetivo facilitar a fruição de um espetáculo comercial. Neste sentido, a linguagem proposta pelos cinemanovistas rompia com a alienação inerente à linguagem narrativa clássica, pois era livre tanto do ponto de vista industrial quanto do estético e do político.

As disputas que marcaram o racha CPC - Cinema Novo são bem representadas na figura do cineasta Leon Hirszman, membro integrante – e fundamental - de ambos os grupos. Foi Leon o conciliador das disputas entre os dois movimentos, pois ele próprio era a síntese das ideias defendidas por cada lado: era um artista preocupado com a forma e a questão estética do cinema, mas ao mesmo tempo considerava fundamental a institucionalização da luta política.

A figura de Hirszman confirma o quão problemáticas são as tentativas de classificar tendências ideológicas em grupos definidos e estanques. Cacá Diegues afirma que Leon era como um amálgama que buscava a conciliação entre as propostas cinemanovistas e as cepecistas. E que, após haver o racha, Hirszman não se desvinculou do CPC, mesmo mantendo opiniões a favor da autonomia artística do autor, o que confirma a tese de que os indivíduos raramente se posicionam de maneira unilateral e simplista perante o mundo.

Portanto, a exemplo de Hirszman e

tendo em vista a complexidade do debate sobre arte e cultura no período em questão, (...) o engajamento político da intelectualidade não significou uma adesão 'cega', 'surda' e 'muda' a determinadas teses, temas, sons e estratégias de atuação e militância da época, pois cada protagonista incorporou diferentemente as questões em voga nesses anos e, muitas vezes, as apresentou de outra forma na prática (SOUZA, 2002, p. 11).

Os dois próximos capítulos tratarão do olhar particular dos dois diretores

que fizeram a história de *Barravento*, para, na conclusão, serem traçados os paralelos entre a visão de cada um deles com as propostas sociais e culturais que prosperavam na época.