



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

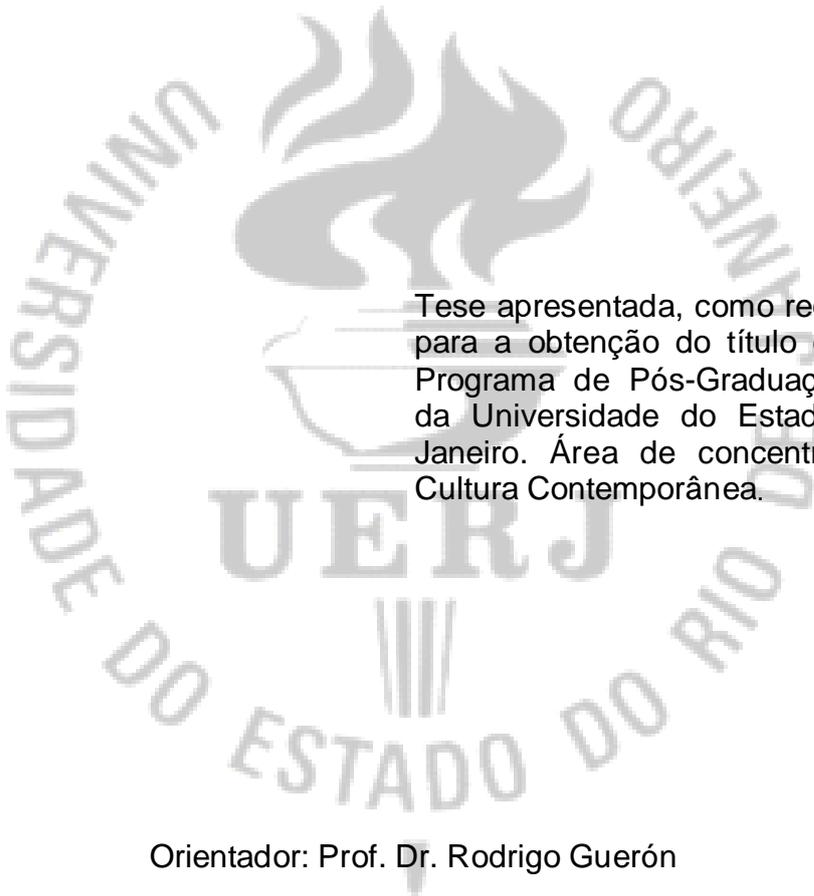
Cyntia Araújo Nogueira

**Cinema, artes e cultura da vida: Bahia 1950-1970**

Rio de Janeiro  
2018

Cyntia Araújo Nogueira

**Cinema, artes e cultura da vida: Bahia 1950-1970**



Tese apresentada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guerón

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

N778 Nogueira, Cyntia Araújo.  
Cinema, artes e cultura da vida: Bahia 1950-1970 /  
Cyntia Araújo Nogueira. – 2018.  
170 f. : il.

Orientador: Rodrigo Guerón.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte e cinema – História – Salvador (BA) – Teses. 2.  
Cinema – Bahia – 1950-1970 – Teses. 3. Cultura – História -  
Salvador (BA) – Teses. 4. Bahia – História – Teses. I.  
Guerón, Rodrigo, 1968-. II. Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7:791.43(813.8)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Cyntia Araújo Nogueira

**Cinema, artes e cultura da vida:**

**Bahia 1950-1970**

Tese apresentada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 20 de dezembro de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Denise Espírito Santo Silva

Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro

Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Ayrson Héráclito Novato Ferreira

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Rio de Janeiro

2018

## DEDICATÓRIA

Uma vizinha que lhe pôs um pão fresco na boca, lhe abriu a água da banheira e lhe disse que o sol estava alto e era como um patrão. Está a ver-te, dizia ela. O sol era que mandava, a significar a vida que se punha a continuar até para além das grandes tristezas.

*Valter Hugo Mãe*

Às minhas vizinhas (os), amigas (os), amigas-irmãs (os), irmãos, mãe, que não me deixaram esquecer que o sol é que manda.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Guerón, pelo diálogo, compreensão, amizade e confiança.

Aos membros da banca de qualificação, Prof<sup>a</sup>. Dra. Anita Leandro e Prof. Dr. Roberto Conduru, pelas valiosas contribuições.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ: Prof<sup>a</sup>. Dra. Denise Espírito Santo, Prof. Dr. Marcelo Campos, Prof. Dr. Ricardo Basbaum e Prof. Dr. Roberto Conduru, pelas aulas enriquecedoras.

Aos queridos amigos que me receberam em suas casas no Rio de Janeiro e em São Paulo: Bruno de Nicola, Viviana Herrera, Aldo Victorio, Lucas Chahoud, Geisa Rodrigues e Patricia Moran.

A Gabriela Queiroz, da Cinemateca Brasileira em São Paulo, e a Hernani Heffner, conservador na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A Manuela Muniz, pelo apoio fundamental na pesquisa histórica desta tese, assim como a José Umberto Dias, Hernani Heffner, Edgard Navarro e Victor Valentim, pelas importantes contribuições.

A Ana Rosa Marques, Tonico Portela e Jorge Cardoso pelas primeiras leituras do projeto. A Jussilene Santana, Ayrson Heráclito, Eduardo de Jesus, Ana Luisa Coimbra, Izabel de Fátima Cruz Melo, Juciara Nogueira, Adilson Mendes, Lucio Agra e Elza Abreu, pelo diálogo sobre a pesquisa.

A Gil Maciel, Samanta Oliveira, Nadja Vladi, Rosângela Cordaro, Tonico Portela, André Borém, Ana Rosa Marques, Maria do Carmo Araújo, Marcelo Matos, Manuela Muniz, Jean Cardoso, Victor Silva, Reça Vieira, Camila Oliveira, Amaranta Cesar, América Cesar, Juliana Gutmann, Thaís Bandeira, Moema Franca, pela vizinhança e amizade – nunca esquecerei. A Gil, por estar comigo em todos os momentos dessa travessia.

Aos meus irmãos Juliano Araújo e Jamille Nogueira, e a minha mãe Fátima Ferreira, pelo amor, cuidado e proteção. A Jamille, pelo apoio na captura de imagens e formatação da tese. Ao meu pai, Antônio Nogueira, porque mesmo distante continua me inspirando na sua disposição de luta, perseverança e crença no potencial transformador e emancipador do conhecimento.

Aos meus alunos e colegas do projeto de pesquisa e extensão *Cineclube Mário Gusmão*, que deu origem a esta pesquisa.

A Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, e aos meus pares, professores (as) do curso de Cinema e Audiovisual, pela licença para minha capacitação docente.

A CAPES, pela bolsa Prodoutoral.

Ao Dr. Jung Do Lim, que me reabilitou para a escrita, e a todos (as) os (as) médicos (as), enfermeiras e terapeutas que me acompanharam ao longo desse período.

A Duda de Candola e ao Ilê Axé Icimimó Aganjú Didê, pela proteção espiritual.

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

*Walter Benjamin*

## RESUMO

NOGUEIRA, Cyntia Araújo. *Cinema, artes e cultura da vida: Bahia 1950-1970*. 2018. 170 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese consiste numa investigação sobre a relação de interdisciplinariedade e transversalidade entre cinema, artes e humanidades em Salvador e no Recôncavo, entre os anos de 1950 e 1970. Para além da atuação do crítico e historiador Walter da Silveira à frente do Clube de Cinema da Bahia, e de seu diálogo com uma emergente cena da crítica e do cinema independentes no Brasil, defendemos que essa produção só foi possível a partir de uma forte interação com o desenvolvimento de outros campos artísticos e áreas do conhecimento, constituindo-se como parte de um ecossistema cultural e artístico que corresponderá às profundas mudanças sociais, culturais e subjetivas vividas pela cidade de Salvador, a partir de seu processo de modernização urbana, artística e cultural. É dentro desse ecossistema que é possível identificar o surgimento de práticas, técnicas e conceitos artísticos que se alimentam e retroalimentam, dentro de um processo de convergências/divergências/interdependências entre as condições de produção e reprodutibilidade, bem como de diferentes concepções de mundo, de arte, de cultura, do moderno, do popular e da “agência afro-descendente” na constituição de uma cinematografia no estado nesse período. A partir de um olhar atento à multitemporalidade das imagens e ao pensamento da história da cultura, sob a perspectiva de modelos temporais heterogêneos, buscamos incorporar a experiência de sujeitos históricos marginalizados, em seus gestos de resistência, sobrevivências, combates, mas, sobretudo, em suas redes de relações vitais, capazes de afirmar novos devires criativos e novas potências de vida.

Palavras-chave: Cinema. Artes. Cultura. História. Bahia.

## ABSTRACT

NOGUEIRA, Cyntia Araújo. *Cinema, arts and culture of life: Bahia 1950-1970*. 2018. 170 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The aim of this thesis is to investigate the interdisciplinary and transversal relationship among cinema, arts and humanity studies in Salvador and the Recôncavo Region of Bahia (Brazil) from years 1950 to 1970. Film critic and historian Walter da Silveira (head of Clube de Cinema da Bahia) fostered dialogue with the emergent scene of Brazilian independent critics and filmmakers. In addition to his work, this study argues that such production could have only taken place thanks to a strong interaction with other developing knowledge areas and artistic fields. Together, they became part of a cultural and artistic environment related to deep social, cultural and subjective change experienced by the city of Salvador during its urban, cultural and artistic modernization. It is within this ecosystem that we identify the birth of artistic expressions, techniques and concepts that feed and nourish each other in the process of convergence/ divergence/ interdependence among the means of production and reproducibility. Different conceptions of the world, art, culture, modernity, folklore, and the afro-descendant “agency” in the constitution of a cinematography in the Bahia State also flourished in this same ecosystem in this period. Focusing on the multitemporality of the images and the cultural history through heterogeneous temporal models, we aim to integrate the experience of marginalized historical subjects in their acts of resistance, survival, struggles and, above everything, in their networks of vital relationships and their ability to ensure new creative becomings and new life-affirming powers.

Keywords: Cinema. Arts. Culture. History. Bahia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Capas dos dez cadernos da <i>Coleção Recôncavo</i> , de 1951.....	96
Figura 2 -	Tia Massu, no papel de Mãe Sabina, em <i>Bahia de Todos os Santos</i> .....	108
Figura 3 -	Antonio Pitanga, no papel de Firmino, em <i>Barravento</i> .....	109
Figuras 4-5 -	No centro, Mestre Canjiquinha, que organiza o samba de roda e as rodas de capoeira em <i>Barravento</i> .....	110
Figura 6 -	D.Hilda, mãe-pequena do Terreiro do Gantois, em <i>Barravento</i> .....	115
Figuras 7-8-9 -	Os movimentos dos trabalhadores na Rampa estabelece a ligação entre as cenas .....	119
Figuras 10-11-12 -	O plano dura o tempo da ação, e os corpos tomam todo o quadro .....	120
Figuras 13-14-15 -	O filme explora as composições plástico-rítmicas a partir dos movimentos cotidianos dos trabalhadores da Rampa do Mercado .....	121
Figuras 16-17-18 -	A metamorfose do corpo na ação contínua jogo/luta/dança .....	128
Figuras 19-20 -	Roda de capoeira no barracão de Mestre Waldemar e jogadores de cócoras de frente para o berimbau, em louvação, antes do início do jogo .....	130
Figuras 21-22-23-24 -	Na primeira linha, ponto de vista subjetivo de Mestre Nagé no jogo com Mestre Traíra. Na segunda, a câmera rente ao chão capta seus movimentos .....	133
Figuras 25-26 -	O fundo abstrato e o desenho dos corpos através da iluminação .....	134
Figura 27 -	Fragmentos do <i>storyboard</i> desenhado por Carybé ...	135

Figura 28 -	Mestre Nagé, em contra plongé, quatro anos antes de sua morte, após lutar capoeira contra cinco homens .....	138
Figura 29 -	Jogo entre Nagé e Mestre Curió Velho .....	139
Figuras 30-31-32-33 -	Mestre Bimba e seu grupo em novo cenário. A câmara sai da roda num travelling para trás.....	142
Figuras 34-35-36 -	Ao entrar no jogo, Mestre Curió descortina os bastidores da cena .....	144

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.	<b>CINEMA, ARTES E CULTURA DA VIDA</b> .....	16
1.1	<b>História e processos artísticos do cinema da Bahia a contrapelo ..</b>	16
1.2	<b>Ecosistemas culturais e artísticos</b> .....	25
1.3	<b>Por uma cultura da vida</b> .....	31
2	<b>CINEMA, MODERNIDADE E CULTURAS AFRO-ATLÂNTICAS NA BAHIA</b> .....	61
2.1	<b>Modernidade e culturas afro-atlânticas</b> .....	63
2.2	<b>Cinema e modernismos afro-atlânticos</b> .....	68
2.3	<b>Walter da Silveira: modernismos afro-atlânticos, o Clube de Cinema e o Festival de 1951</b> .....	84
2.4	<b><i>Bahia de Todos os Santos</i> (1960) e a questão racial</b> .....	98
2.5	<b>Cinema, corpo e performance negra</b> .....	103
2.6	<b><i>Um dia na Rampa</i> (1959) e <i>Barravento</i> (1962): do corpo cotidiano ao corpo cerimonial</b> .....	117
3	<b>A CAPOEIRA-DANÇA NOS DESENHOS <i>JOGO DA CAPOEIRA</i> (1951), DE CARYBÉ, E NO FILME <i>VADIAÇÃO</i> (1953), DE ALEXANDRE ROBATTO</b> .....	125
3.1	<b>A arte-capoeira nos desenhos de Carybé</b> .....	126
3.2	<b>A capoeira-dança em <i>Vadiação</i> (1954)</b> .....	131
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – CINEMA, ARTES E CULTURAS DA VIDA</b> .....	144
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	156

## INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado tem como objetivo investigar as condições que possibilitaram o surgimento de uma produção continuada de filmes na Bahia entre os anos de 1950 e 1970, tendo como foco a relação de *interdisciplinaridade* e *transversalidade* com outras artes e campos do conhecimento. A hipótese principal desta pesquisa é que, para além da atuação do crítico e historiador Walter da Silveira, à frente do Clube de Cinema da Bahia, e de seu diálogo com uma emergente cena da crítica e do cinema independentes no Brasil, o surgimento dessa produção só foi possível a partir de uma forte interação com o desenvolvimento de outros campos artísticos e áreas do conhecimento, constituindo-se como parte de um *ecossistema cultural e artístico* correspondente às profundas mudanças sociais, culturais e subjetivas vividas nesse momento pela cidade de Salvador.

A partir da relação estabelecida entre cinema, artes e cultura, buscaremos demonstrar de que forma a ação artística participa ativamente da reinvenção de práticas institucionais, sociais, estéticas e ético-políticas, em que a dimensão do corpo e da alteridade se coloca como fundante de um território novo de subjetividades e experiências sensoriais que marcam e informam o seu processo de modernização urbana, artística e cultural.

Buscaremos demonstrar que os anos de 1950 a 1970 não apenas instituem/instauram mecanismos e agentes de produção, formação e reflexão no campo do cinema independente na Bahia, mas, sobretudo, conformam corpos e subjetividades em torno de práticas artísticas e culturais que inventam um cinema como um espaço de construção simbólica, dentro de um ambiente de intensas disputas culturais.

Interessa-nos observar, especialmente, como as condições de existência desse cinema se articulam intimamente com o desenvolvimento de outros campos artísticos e com o processo de *reafricanização* da cidade de Salvador, quando o mundo negro afro-baiano ganha visibilidade social e cultural, dando origem a novas performances das identidades afrodescendentes, dentro de um ambiente cultural denso e inovador, marcado pela afirmação do modernismo artístico nas artes e pelo processo, pioneiro no Brasil, de concepção e consolidação de escolas universitárias

de música, teatro e dança, de instituições culturais como teatros e museus, bem como a crescente profissionalização das ciências sociais.

No primeiro capítulo, *Cinema, artes e cultura da vida*, a partir das reflexões de Walter Benjamin (2009, 2012) sobre o conceito de história e de sua crítica ao historicismo, ou seja, à ideia de progresso como norma histórica, trataremos uma abordagem da história do cinema na Bahia “a contrapelo”, em outras palavras, a partir de uma perspectiva dialética da história da cultura, de forma que seja possível, como sintetizou Didi-Huberman (2015), incorporar a experiência de sujeitos históricos marginalizados, tendo em vista seus ritmos e contrarritmos, latências e crises, sobrevivências e sintomas, bem como a multitemporalidade das imagens e de cada período da história.

Tendo em vista o conceito benjaminiano de “origem-turbilhão”, que arrasta consigo as matérias e resíduos do que passou, inserindo-se num amplo devir, pretendemos identificar não uma gênese dentro de uma perspectiva evolutiva, mas as virtualidades depositadas nos vestígios do passado, as imagens ainda não visadas pelo presente. Se, como aponta Benjamin, a escrita da história só é possível como montagem, buscamos ao longo da pesquisa pensar as relações entre cinema, artes e cultura, a partir de seus processos artísticos, articulando memória e experiência à construção do conhecimento e do saber histórico, em busca de novas configurações do passado-presente do cinema em Salvador e no Recôncavo.

A partir da noção de *ecossistema cultural e artístico* (RISÉRIO, 1995; MEDEIROS e PIMENTEL, 2013), buscamos pensar as relações de interdependência e intervenção mútua entre as práticas artísticas, culturais, sociais e políticas, considerando ainda a noção de *ecosofia* (GUATTARI, 1990), vista como uma articulação ético-política entre o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana.

Propomos ainda uma aproximação entre o pensamento do teórico e historiador da arte Carl Einstein, ligado às vanguardas artísticas do início do século XX em Paris, e o da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, durante o período em que viveu em Salvador, entre os anos de 1958 e 1963, para propor não apenas uma concepção dialética da história, mas também da modernidade artística, a partir da relação entre estética e antropologia. Assim como Einstein, Lina Bo Bardi irá questionar, a partir da sua experiência na Bahia, tanto os conceitos de autonomia da arte na modernidade, quanto a ideia de primitivismo. Assim, ao mesmo tempo em

que se reivindica um vínculo histórico-social para a arte moderna, busca-se também reconhecer a dimensão artística e histórica dos objetos da cultura popular. Para Lina, as práticas artísticas estão fundamentalmente ligadas às práticas culturais e, portanto, às diferentes culturas da vida. A noção de *cultura da vida*, proposta pela arquiteta a partir de sua atuação editorial na Itália, será atualizada como uma “cultura útil ao homem”, empenhada no combate ao racionalismo moderno e na construção de zonas de convivência entre a arte moderna e popular. A experiência, assim como em Einstein, é vista como um componente da forma, e a forma, como a expressão de uma vida, que pressupõe uma coletividade.

A partir da análise da exposição *Bahia*, realizada em 1959 na marquise do Parque Ibirapuera, durante a VI Bienal de São Paulo, em parceria com o teatrólogo Martim Gonçalves – que questiona, a nosso ver, *avant la lettre*, no contexto das exposições de arte, a separação e hierarquização entre arte primitiva e arte moderna, cultura popular e erudita –, situamos um conjunto de questões que atravessarão os processos de criação artística em Salvador, em que diferentes visões e experiências do moderno e da arte, mas especialmente das ideias de Bahia, irão se confrontar em um ambiente denso e inovador de criação artística.

No segundo capítulo, *Cinema, modernidade e culturas afro-atlânticas na Bahia*, analisaremos as condições de engendramento e entrecruzamento das obras no campo das artes e do cinema, no contexto específico de afirmação da modernidade artística em Salvador, vinculado a uma perspectiva de construção de uma identidade nacional e regional, tendo em vista as relações estabelecidas com as culturas afro-atlânticas e o conceito de *reafricanização*, conforme abordado por Osmundo Pinho (2010), ou seja, como um processo histórico de longa duração e autoelaboração, responsável pela constituição de um conjunto de símbolos, discursos e instituições, baseado na conexão África-Brasil, e que serão a base para a ação, *agência* ou “atividade consciente” afrodescendente, em suas lutas por libertação, autonomia e dignidade. Compreendendo a *agência* como *performance* das identidades afrodescendentes na *reafricanização*, observaremos como o corpo negro é reinventado como parte da reinvenção da paisagem de Salvador (PINHO, 2010; BHABHA, 2013).

O nosso propósito é buscar, em filmes realizados entre 1950 e o início da década de 1960, as lógicas do *gesto* na reinvenção desse corpo negro, que se constrói dentro do que Homi Bhabha (2013) chamou de espaços liminares das

minorias. Nesse sentido, o conceito de *performance cultural* (ZUMTHOR, 2007; CARLSON, 2009) nos ajuda a compreender de que maneira sujeitos históricos afrodescendentes irão produzir rasuras nas representações hegemônicas e subalternizantes do negro. A questão racial, assim, surge como um sintoma que atravessa e coloca em crise o universo de experiências no âmbito das artes e do cinema, em diálogo com o campo das humanidades.

No terceiro capítulo, *A capoeira-dança nos desenhos Jogo da Capoeira (1951), de Carybé, e no filme Vadição (1953), de Alexandre Robatto*, analisaremos os trânsitos entre o universo das artes visuais, da dança, do cinema e da capoeira, a partir do sentido da cinestesia, o sentido do movimento, que associa o táctil à visão, para apontar não apenas a natureza complexa das interações e relações, frequentemente desiguais, da modernidade artística na Bahia com um “mundo negro”, que ganha cada vez mais visibilidade no tecido social e cultural hegemônico da cidade de Salvador, mas também para as possibilidades que o filme aponta na direção de um cinema experimental, concebido, conforme Deleuze (2007), como um cinema dos corpos, a partir do qual, defende, é possível chegar à vida.

Finalmente, apontaremos, numa conclusão expandida, inserida ela mesma no turbilhão do devir, para as possibilidades abertas pelas trocas culturais e artísticas experimentadas a partir da criação dos projetos pedagógicos emancipadores das escolas de artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do Museu de Arte Moderna da Bahia (chamado então de MAMB), dirigido por Lina Bo Bardi, em diálogo com as diversas culturas da vida que o cinema na Bahia irá produzir, entre os anos 1950 e 1970, a partir da relação entre cinema, corpo e performance.

## 1 CINEMA, ARTES E CULTURA DA VIDA

### 1.1 História e processos artísticos do cinema na Bahia a contrapelo

Nas últimas décadas, uma série de estudos vem se dedicando à crítica da história que tem como pressuposto um tempo linear, cronológico, evolutivo ou direcionado para um fim. Em suas conhecidas teses “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin (2012) busca aproximar o pensamento da história de suas investigações sobre a experiência na modernidade, afirmando que o papel do historiador não é “desfiar entre os dedos os acontecimentos”, mas sim captar “a constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior” (p. 252), sendo capaz de constituir uma experiência com o passado.

Benjamin nos provoca, assim, a “escovar a história a contrapelo” (p. 245), ou, como sintetizou Didi-Huberman (2015), a abordar a história com atenção aos seus *ritmos e contrarritmos, latências e crises, sobrevivências e sintomas*, de maneira que possa incorporar a experiência do trauma e de sujeitos históricos marginalizados em seus gestos de resistência, combate e, sobretudo, em suas redes de relações vitais. É nesse sentido que, de acordo com Benjamin (2012, p. 243):

A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sintá visado por ela.

Esse olhar do “anjo da história”, que “avança em direção ao futuro, tendo os olhos fixos no passado” indica um “método arqueológico” de investigação histórica (BENJAMIN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2015), que deve guiar a fundamentação teórica desta pesquisa. Para Benjamin (2009, p. 499), “o conhecimento existe apenas em lampejos” e o historiador deve considerar os diferenciais de tempo que operam em cada objeto e em cada período da história.

Em sua crítica ao historicismo, ou seja, à atitude do historiador que busca reviver o passado a partir de uma identificação empática com seu objeto de investigação, Benjamin nos lembra que a história não é um relato ponderado dos

acontecimentos, e que, portanto, está sempre a recomençar, a partir de um presente necessariamente remanescente, capaz de recuperar esperanças frustradas e de fazer justiça aos vestígios e aos resíduos da história, aos sobreviventes da opressão, à história dos vencidos.

Escritas em 1940, meses antes de seu suicídio, as teses elaboradas no artigo “Sobre o conceito da história” podem ser interpretadas como uma aposta metodológica que visa construir, em última instância, uma possibilidade de redenção de sua própria história, que é também a de toda uma geração de intelectuais na Alemanha, perseguida e morta pelo nazismo. A luta contra o fascismo, adverte, em seu último gesto de combate, deveria se basear na crítica da ideia de *progresso* como norma histórica.

Para Benjamin (2009), o que está por traz da ideia de progresso da humanidade é a concepção impossível de uma continuidade histórica dentro de um tempo homogêneo e vazio; e o desafio do historiador deveria ser, portanto, preencher esse tempo de *agora*, ou seja, de experiência. A história, dessa forma, só pode ser escrita como uma reversão, a partir dos vestígios colhidos no presente. Em sua visão, faltaria ao historiador historicista uma armadura teórica e um princípio construtivo da história. Por isso, propõe pensar os conceitos como as velas de um barco, e os fatos históricos como o vento. O vento é o tempo, o tempo impregnado de *agora*, de memória e, portanto, de experiência<sup>1</sup>.

O pensador alemão busca construir, como observou Michael Löwy (2011), uma concepção dialética da história da cultura, vista como inseparável das relações sociais e políticas. Para Benjamin, a apresentação dialética de um fato histórico é o que permite articular sua história anterior e posterior. Cada fato histórico, assim, “se polariza e se torna um campo de forças no qual se passa a disputa entre sua pré-história e pós-história” (2009, p. 512). Assim como o passado irrompe no presente para colocá-lo em crise, é apenas o presente que restitui ao passado a sua possibilidade. É dessa maneira que cada apresentação da história, segundo Benjamin, assemelha-se a um despertar. E cada origem, um turbilhão:

A origem (*Ursprung*), ainda que seja uma categoria inteiramente histórica (*Historische Kategorie*), não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*) das coisas. A origem não designa o devir daquilo que nasceu,

---

<sup>1</sup> “Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las.” (BENJAMIN, 2009, p. 515).

mas sim o que está nascendo no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir (*im Fluss des Werdens als Strudel*) e ela arrasta em seu ritmo a matéria daquilo que está surgindo (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein*). A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e sua rítmica somente pode ser percebida numa dupla perspectiva (*Doppeleinsicht*). Ela pede para ser reconhecida, de um lado como uma restauração, uma restituição, de outro, como algo que, por isso mesmo, está inacabado, sempre aberto (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*). (BENJAMIN, 1985 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96).

No centro turbilhonante da história está a imagem. A *imagem dialética*, entendida como “síntese autêntica”, um “fenômeno originário da história” (BENJAMIN, 2009, p. 516), está por trás do conceito benjaminiano de *origem*, tanto em seu primeiro trabalho acadêmico, *Origem do drama barroco alemão* (2011), quanto em seu estudo inacabado das formas e das transformações das passagens parisienses, no qual busca reunir os *vestígios* e as *sobrevivências* do que passou, sob o solo do atual.

Por seu caráter de mônada e por seu índice histórico, a imagem incorpora essa “dupla perspectiva” descrita por Benjamin, que não é apenas entre um *antes* e um *depois*, o *ocorrido* e o *agora*, mas é também, de um ponto de vista sincrônico, entre cultura e barbárie: “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (2012, p. 245), é a sua célebre frase na tese VII, estudada por Michael Löwy.

A imagem está no centro da história porque é através dela que é possível estabelecer uma experiência com o passado: ela é a pequena porta por onde entra o Messias, segundo a relação heterodoxa que Benjamin estabelece entre marxismo e messianismo judaico. Observando as relações entre dialética, mito e imagem, afirma que a *imagem dialética* é a única que pode articular uma temporalidade dupla, sendo, por isso mesmo, capaz de abrir um clarão no curso da história:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, p. 504).

Publicadas após a sua morte, em 1942, as suas teses sintetizam, de certa maneira, a “Pequena proposta metodológica para uma dialética histórico-cultural”, que Benjamin apresenta em *Passagens* (2009, p. 501), projeto inacabado ao qual se dedicou de 1927 a 1940. No capítulo “N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, o filósofo e historiador propõe aplicar o princípio da montagem como método de escrita da história e como uma forma de superar os conceitos de *progresso* e de *decadência*: “Não há épocas de decadência” (p. 500), anuncia, sintetizando o *phatos* de sua proposta metodológica, que tem como objetivo eliminar da historiografia materialista a ideia de *progresso*, substituindo-a pela de *atualização*, considerada mais apta à construção de uma teoria do conhecimento e do saber histórico, afirma.

Benjamin reconhece, na dinâmica da montagem, a mesma da memória, intuindo não apenas um novo universo da memória e da experiência no contexto da modernidade, como também uma nova forma de conhecimento. “Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (2009, p. 502). O historiador materialista preconizado por Benjamin tem como missão salvar uma imagem do passado no presente, devendo se interessar por aqueles *vestígios* do passado que ainda conservam substâncias vitais, condição para a produção de conhecimento no presente.

Ao afirmar que “origem é um turbilhão no rio do devir” e que “ela arrasta em seu ritmo a matéria daquilo que está surgindo” (BENJAMIN, 1985 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95), o autor aponta para uma perspectiva arqueológica e ao mesmo tempo mítica, que permite pensar a arte como uma história de profecias; e a atividade do historiador, como a de um interpretador de sonhos. O que sonhou uma época anterior que emerge agora no nosso presente histórico? Que sonhos foram violentamente interrompidos no passado e, agora mesmo, novamente no presente?

O objeto desta tese é, de certa maneira, também o estudo de uma origem, de um turbilhão, ou talvez, de forma mais apropriada, de um *barravento*, de um momento originário na história do cinema, das artes e da cultura na Bahia, mais especificamente da cidade de Salvador, em que, tentaremos demonstrar, os tempos se desmontam. Assim, o objetivo passa a ser remontar essa origem e esses tempos, a partir de obras e de trajetórias artísticas que, em nossa perspectiva, possibilitam a emergência de novas configurações do passado-presente do cinema na Bahia.

Desse modo, essa pesquisa se afasta de uma perspectiva histórica que tem pensado esse período a partir da referência ao que se convencionou chamar de ciclo baiano de cinema e de sua importância para a emergência do Cinema Novo, amplamente consolidada pela historiografia clássica do cinema brasileiro (e baiano), ancorada, por sua vez, na ideia de uma história feita de ciclos e surtos (SETARO, 1976, 1997, 2012; SILVEIRA, 1978, 2006; CARVALHO, 2003). Historicamente, o termo ciclo baiano de cinema atribuiu um início, um auge e um fim para o cinema realizado no estado. Maria do Socorro Carvalho sintetiza essa visão da seguinte forma:

Era o ano de 1962 quando o cinema baiano, em pleno movimento de ascensão, encerra bruscamente suas atividades. Embora não se tenha criado a sonhada indústria de cinema na Bahia, A Nova Onda Baiana será decisiva para o surgimento do Cinema Novo, um dos capítulos mais importantes da história do cinema brasileiro. Nesse esforço de conhecer melhor essa produção cinematográfica baiana, espera-se mostrar como de uma alegre Bahia emergirá um breve e triste cinema. (2003, p. 42).

O trecho acima oferece uma leitura que tem sido recorrente para interpretar o período, marcada por uma perspectiva evolutiva, que tem como centro o surgimento do Cinema Novo e que visa chamar atenção para uma “matriz baiana” do movimento, a partir do cineasta Glauber Rocha e, particularmente, da produção de longas-metragens. Fica evidente, também, o quanto a ideia de uma “renascença baiana”, tal como defendida por Paulo Emílio Sales Gomes (1981, p. 405), acentuará um momento em que a Bahia recupera sua importância cultural para o Brasil, em detrimento do lugar que o cinema ocupará, ou dos diálogos que estabelecerá dentro de um emergente campo artístico-cultural e suas dinâmicas intrínsecas.

Nos principais (e poucos) textos de caráter histórico sobre o cinema na Bahia, o ciclo baiano é visto como o “embrião” ou a “infância” do Cinema Novo. Em ambos os casos, identifica-se uma “fase de ouro” do cinema na Bahia, importante pelo papel que o estado ocupou no cenário nacional e pela centralidade do cineasta Glauber Rocha. Via de regra, há certa imprecisão no que se refere às periodizações, já que se costuma pensar o fim do ciclo a partir da ida de Glauber Rocha para o Rio de Janeiro ou da eclosão nacional do Cinema Novo, considerando-se como “extensões” as produções realizadas ou lançadas até 1965. Da mesma maneira, as produções que surgem entre 1968 e 1973 são interpretadas como um novo “surto”,

dessa vez “contracultural”, segundo definição de Setaro, ou como manifestações locais do cinema marginal (SETARO, 1997; PUPPO, 2004).

Esse recorte explica, em boa medida, o papel menor sempre conferido a realizadores e produtores como Luiz Paulino dos Santos, Roberto Pires, Oscar Santana e Olney São Paulo, para citar alguns exemplos, ou mesmo a antecessores como o documentarista Alexandre Robatto, fundamental na construção de temas e abordagens que foram valorizadas nesse período. A ideia de uma história feita de ciclos, que tem uma “idade de ouro” ancorada numa fase pré-Cinema Novo, também relegou a segundo plano realizadores como André Luiz Oliveira, Álvaro Guimarães, José Frazão, Deolindo Checcucci e José Umberto Dias, bem como toda a produção superoitista e de documentaristas focada nos filmes curtos que se estabelece a partir dos anos de 1970.

No que se refere à tradição superoitista, chama atenção nomes que estabelecem um forte diálogo com a dança, a música e, em particular, com as artes visuais, incluindo formatos contemporâneos que surgem nesse momento como a performance e o *happening*. É o caso de Mário Cravo Neto, Sílvio Robatto, Edgard Navarro, Fernando Beléns, Araripe Jr., Póla Ribeiro, Robinson Roberto, José Umberto e José Agrippino de Paula. Este último, nome fundamental do tropicalismo, em sua fase de residência na Bahia lança os filmes sobre o candomblé rodados na África e produz sua última obra artística, um curta-metragem, em parceria com sua companheira, a dançarina Maria Esther Stockler.

Em relação à tradição de produção no documentário, é notável o quanto as realizações de Olney São Paulo, por exemplo, que inicia sua produção em meados dos anos de 1950, na cidade de Feira de Santana, só muito recentemente passaram a contar com um reconhecimento maior do público, da crítica e da pesquisa acadêmica. E, apesar das iniciativas recentes<sup>2</sup> de difusão da memória do audiovisual realizado no estado, nomes como Agnaldo Siri Azevedo, Tuna Espinheira, Vito Diniz e Guido Araújo permanecem à sombra de uma história que

---

<sup>2</sup> Ver a caixa de DVDs *Bahia, 100 anos de cinema* (2010), com 30 títulos entre curtas e longas; e os DVDs *Redenção* (2010), com primeiro longa-metragem realizado na Bahia, do diretor Roberto Pires, *Filma Robatto!* (2013), com curtas-metragens documentais restaurados de Alexandre Robatto, *Caixa Anjo Negro* (2013), com 42 curtas-metragens baianos, *Mostra Guido Araújo* (2014), com seleção de curtas-metragens do cineasta; além do catálogo *Agnaldo Siri Azevedo* (2013), com o levantamento de seus filmes e a descrição do estado de conservação das cópias, e a série de TV *O senhor das jornadas* (2017), de Jorge Alfredo.

continua em busca de seu reconhecimento, seja no longa-metragem, no filme comercial ou em sua relevância cultural nacional.

Outra dificuldade à análise histórica advinda desse recorte é a sustentação do conceito de *escola artística* ou *escola baiana*. Em primeiro lugar, pela ambiguidade que marca os textos em relação à própria noção de *cinema baiano*, ora abrangendo o filme de “tema baiano”, independentemente da origem da produção, ora circunscrevendo o recorte temático aos filmes realizados por produtores e realizadores locais. Em ambos os casos, é importante observar como o sentido atribuído por André Setaro à ideia de *escola baiana* ou por Maria do Socorro ao conceito de *trilogia da fome* dialogam com as ideias defendidas por Glauber Rocha no capítulo “Esboço para uma escola baiana”, do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), sem dúvida uma obra seminal e de referência para ambos.

Mas, enquanto o cineasta e ideólogo do Cinema Novo estabelece como referência para pensar o “esboço de uma escola baiana”, a figura da retórica ancorada numa tradição literária marcada, em sua visão, pela luta entre o sensualismo e a razão, Setaro e Carvalho buscam situar esse conceito em relação ao Cinema Novo. Trata-se, portanto, como já mencionado, de reivindicar um lugar para essa produção como antecessora do movimento. Tanto na perspectiva de Setaro, quanto na de Carvalho, a ênfase nos temas e na abordagem do popular e/ou da realidade baiana e/ou brasileira desconsidera o argumento central, defendido por Glauber Rocha, para afirmar uma tradição para o Cinema Novo não apenas como uma escola artística, mas como um programa para o cinema brasileiro, a saber, a defesa do cinema de autor como princípio para um cinema que deveria ser revolucionário não apenas em seus temas, mas também em sua linguagem.

Por outro lado, a ação e a vasta produção intelectual de Walter da Silveira, considerado por Glauber Rocha como um dos pilares do pensamento moderno do cinema brasileiro – ao lado de Alex Viany, no Rio de Janeiro, e de Paulo Emílio Sales Gomes, em São Paulo –, continua pouco acessível e analisada, embora tenha sido responsável, em grande medida, pela divulgação da noção de *escola cinematográfica* não apenas na Bahia, mas no país. O que se observa, no entanto, é que dificilmente seria possível sustentar a existência de uma unidade dessa produção em termos estéticos, capaz de dar visibilidade a uma escola como um conceito crítico ou, ainda, como “um programa estético que suponha uma estratégia” (MARIE, 2011, p. 31).

Chama atenção, ainda, a completa ausência de estudos que tentem entender, por exemplo, como foi possível viabilizar a distribuição e exibição de filmes de longa-metragem de ficção em circuito comercial ao longo dos anos de 1960 e início de 1970, incluindo produções de uma nova geração que ficou conhecida como *udigrudi*, marginal ou contracultural, e que, por um bom tempo, esteve de fora dos entendimentos em torno da noção de cinema baiano, pensado quase exclusivamente no âmbito do que se convencionou chamar de ciclo baiano de cinema. Ainda, de acordo com Carvalho (2003):

Assim, entre 1958 e 1962, no âmbito mais restrito do chamado Ciclo Baiano de Cinema, além de um número expressivo de curtas-metragens, são produzidos sete filmes de longa-metragem, todos de ficção. É um fenômeno que chama atenção. De repente, em um lugar sem nenhuma história de produção de filmes, à exceção de pequenos documentários de um pioneiro, surge um movimento que cria uma cultura cinematográfica, *não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores* [grifos nossos]. Tudo acontece muito rapidamente, quando em um breve intervalo de cinco anos essa *nova onda* baiana nasce, cresce, produz, ganha notoriedade e morre. (p. 74, grifo da autora).

Não pretendo discutir aqui as imprecisões e ambiguidades que marcam os principais textos historiográficos sobre esse momento, no que se refere às periodizações, recortes e conceitos comumente utilizados a partir de noções como *ciclo baiano de cinema* (SETARO, 1976, 1997, 2012; SILVEIRA, 1978, 2006; CARVALHO, 2003), *escola baiana* (SETARO, 1976, 1997, 2012; JOSÉ, 1999; ROCHA, 2003), *surto contracultural* (SETARO, 1995, 2012) e *trilogia da fome* (CARVALHO, 2003).

Afastando-nos do conceito de ciclo ou surto, ou mesmo da tentativa de avaliar o período por uma suposta unidade estilística ou artística, interessa-nos aqui, justamente, pensar o que Carvalho (2003, p. 74) identificou como o surgimento de “um movimento que cria uma cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores”. Portanto, não como um movimento que nasce, cresce e morre, mas que constitui um campo artístico para o cinema na Bahia, em diálogo com outras expressões artísticas, e que terá desdobramentos nos anos seguintes, seja no âmbito da produção e circulação de longas-metragens ou através de sua resistência com os filmes curtos, superoitistas, documentários ou não; e, mais tarde, com a videoarte, constituindo uma forte tradição para o filme experimental.

Assim, antes de tentar entender o cinema produzido na Bahia dentro de uma “linha evolutiva do cinema brasileiro”, uma matriz para o Cinema Novo, visto como uma “autêntica escola nacional”, pretendemos apresentar, através da pesquisa histórica, os textos e os ambientes que informam seus processos artísticos. Com isso, buscamos apresentar novos objetos e abordagens para as práticas artísticas, técnicas e conceituais de um cinema que se constrói em diálogo com outras linguagens artísticas e campos do conhecimento, a partir de diferentes concepções identitárias, construindo, quem sabe, outras virtualidades para pensar a história do cinema na Bahia em diálogo com a contemporaneidade. Ou, ainda, para uma escrita da história a contrapelo.

Busca-se, assim, compor um referencial teórico inter e transdisciplinar, aproximando conceitos da Antropologia, História, Filosofia, Estudos de Cinema e Artes para situar a investigação em torno dos processos artísticos, técnicos e conceituais que marcam a emergência de uma produção continuada de filmes na Bahia. Afinal, como fazer explodir, como propõe Benjamin, o “tempo de agora” para fora do *continuum* da história? Ou, ainda, como pensar um conceito de presente que não seja apenas transição? Para o filósofo e historiador materialista da cultura, ao “explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história”, o historiador:

[...] arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante uma vida, uma obra determinada. O resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende *na obra* o conjunto da obra, *no conjunto da obra* a época e *na época* a totalidade do processo histórico. (BENJAMIN, 2012, p. 251, grifos do autor).

Acreditamos que, para o nosso objeto de pesquisa, o adensamento do conceito de *ecossistema cultural* pode se constituir num aporte teórico de interesse para fazer emergir, a partir da produção que surge na Bahia entre os anos de 1950 e 1970, não apenas uma vida e uma época determinadas, mas a totalidade de um processo histórico, de forma a pensar uma história que seja permeável à experiência dos sujeitos que a constroem e vivenciam.

## 1.2 Ecossistemas culturais e artísticos

A noção de ecossistema cultural sugere que, para além de um *contexto*, é possível apontar uma relação de *interdependência* e *intervenção mútua* (MEDEIROS e PIMENTEL, 2013) entre as práticas artísticas, culturais, sociais e políticas. Trata-se, portanto, como propõe Félix Guattari (1990), de considerar uma articulação ético-política entre três registros ecológicos: o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana. Ou, dito de outra forma, de considerar o pensamento e o sujeito agarrados aos seus territórios da existência, capazes de instaurar processos contínuos de re-singularização individual e/ou coletiva.

Para o autor, que propõe pensar a questão em termos de uma *ecosofia*, a subjetividade se instaura ao mesmo tempo no mundo do meio ambiente, dos grandes agenciamentos sociais e institucionais e, simetricamente, no seio das paisagens e dos fantasmas que habitam as mais íntimas esferas do indivíduo. Desse modo, a conquista da autonomia num campo particular implicaria em conquistas em outros campos. Podemos dizer, assim, que o gesto de criação artística será marcado nesse momento por um forte *coeficiente de transversalidade* (GUATTARI, 1985), seja a partir das ações do Estado, da universidade ou da agência afrodescendente.

É nesse sentido que propomos uma aproximação com o conceito de *corpo vibrátil*, defendido por Suely Rolnik (2008, p. 18), e que expressa, de acordo com a autora, a “capacidade de todos os órgãos dos sentidos de deixar-se afetar pela alteridade”. A ação artística, em sua visão, intervém na tensão entre a estabilidade de uma cartografia dominante e a realidade sensível em constante mudança, produzindo, nessa tensão, colapsos de sentido. São as crises de subjetividade, assim, que levariam o artista a criar e, portanto, dar expressividade à realidade sensível: “a ação artística insere-se no plano performativo – visual, verbal, musical ou outro – operando mudanças irreversíveis na cartografia vigente” (p. 20).

Compartilhando a crença de que, ao construírem seus trabalhos e suas pesquisas artísticas, os artistas constroem também a si mesmos e ao meio ambiente que constituem, buscamos compreender, a partir da relação específica entre corpo, cinema e artes, como as subjetividades individuais e coletivas integram tal *ecossistema cultural*. Desse modo, acreditamos ser possível entrever de que

maneira foi possível a própria existência de uma cinematografia na Bahia nesse período, partindo das práticas de sujeitos que vivenciam um ambiente singular e inovador de formação no campo das artes e das humanidades, mas também de transformações intensas (e tensas) do espaço urbano e da tessitura social da cidade de Salvador.

Parece-nos, portanto, uma perspectiva fértil para pensar esse breve período em que a velha província da Bahia se abre a influxos diversos de informação; mas também, em que intelectuais e cineastas brasileiros elegem o Nordeste e a Bahia como territórios de uma “autenticidade” nacional; em que uma elite busca a legitimação de Salvador como metrópole cultural moderna, com a criação de escolas de arte, teatros, museus e uma política para as relações internacionais no Atlântico Sul; e em que, enfim, inventa-se um cinema baiano no seio de um território geográfico e artístico determinado, culturalmente informado e em profundas transformações políticas, sociais e subjetivas.

E, como nos sugere Jussilene Santana (2011), de forma elucidadora, o esforço de transformar a Bahia num centro cultural forte e inovador não se dará sem conflitos e tensões. O alcance das ações promovidas por uma vanguarda intelectual e artística que irá se destacar no cenário cultural baiano nesse momento levará à disputa de poder entre diferentes instituições e agentes que promovem, nesse momento, a modernização cultural da cidade:

Para esta pesquisa, a Cidade da Bahia é reconstituída nos anos 1950/1960 como um espaço agonístico de encontros e confrontos entre as mais diferentes tradições e visões do mundo, de arte e de vida, um campo tenso, atravessado como nenhuma outra à época no Brasil por lutas simbólicas. (SANTANA, 2011, p. 35).

Os ventos modernizantes advindos com a descoberta do petróleo e a expansão industrial e urbana de Salvador encontram a Cidade da Bahia e o Recôncavo, segundo a narrativa hegemônica, adormecidos no que podemos chamar de um longo período de isolamento econômico e cultural.

A velha Cidade da Bahia, a “Roma negra” (entre) vista por Rossellini<sup>3</sup>, experimentará, a partir de então, de acordo com Risério (1995), uma importante

---

<sup>3</sup> Em 1958, já como repórter do *Diário de Notícias*, Glauber Rocha, segundo seu próprio relato no documentário *Di Cavalcanti* (1977), cobre a visita do cineasta italiano Roberto Rossellini à Salvador, acompanhado do pintor Di Cavalcanti. Sobre a expressão “Roma Negra”, ela é atribuída à Mãe Aninha, do Ilê Axé Opô Afonjá. Segundo Patrícia Pinho (2004, p. 44): “De acordo com o antropólogo

abertura – ou reabertura, se recuperarmos sua vocação portuária e seu passado de capital do Brasil Colônia – a influxos internacionais de informação, com a chegada a Salvador de uma vanguarda artística-intelectual a convite de Edgard Santos, o revolucionário reitor da recém-criada UFBA. Nomes como o maestro e compositor alemão Hans Joachim Koellreuter, o diretor e cenógrafo pernambucano Martim Gonçalves, a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka e o filósofo português Agostinho da Silva estiveram à frente, a partir de 1954, do processo de criação e implementação dos Seminários Livres de Música, fundamentais para o surgimento do tropicalismo, e das pioneiras escolas universitárias de teatro e dança, além de um impensável, até aquele momento, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO).

Nesse mesmo período, o estado investe em instituições culturais importantes como o Teatro Castro Alves e o MAMB, este último criado no final de 1959 pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que terá uma presença marcante na vida artístico-cultural e intelectual da cidade, através de sua perspectiva inovadora para pensar o papel do museu, da arte moderna e da cultura popular dentro da produção artística e industrial.

Como nos lembra Ângela José (1999), é um momento, também, em que a Bahia e o Nordeste são “descobertos pelo cinema”, vistos como espaços privilegiados para pensar tanto o nacional e o popular na cultura brasileira, quanto as lutas de classe nas disputas pela reforma agrária, tornando-se, por vezes, “um lugar quase mítico de reserva de autenticidade, ou de *lócus* de um Brasil profundo e essencial, ainda não deteriorado pela industrialização” (PINHO, 2010, p. 180).

Entre meados dos anos de 1950 e metade dos 1960, mais de uma dezena de produções são realizadas na Bahia, quando chegam a Salvador e ao interior do estado equipes não apenas do Sul e Sudeste do país, mas também de outros países, o que levou à lendária afirmação de George Sadoul de que Salvador havia se transformado na “Meca do cinema mundial” (SADOUL, 1962 *apud* SETARO, 1997, p. 21), ou ainda, nas palavras de Orlando Senna, numa “Hollywood tropical e de esquerda” (2008, p. 102). Essas produções que chegam à Bahia, além de representarem uma oportunidade para formação de técnicos e produtores, a

---

Vivaldo da Costa Lima, a expressão ‘Roma Negra’ é uma derivação de ‘Roma Africana’, cunhada por Mãe Aninha, fundadora do Ilê Axé Opó Afonjá. Segundo Mãe Aninha, assim como Roma é o centro do catolicismo, Salvador seria o centro do culto aos orixás. Posteriormente, nos anos 1940, a antropóloga cultural Ruth Landes, em seu livro *Cidade das Mulheres*, traduziu a expressão como Negro Rome. Posteriormente, quando o livro foi traduzido para o português, *Negro Rome* transformou-se em ‘Roma Negra’”.

revelação de atores e atrizes, além do estímulo à produção local, constituem um espaço de encontro, diálogo e aprendizado com realizadores ligados ao chamado cinema independente de São Paulo e Rio de Janeiro, que defendem um cinema realista e de “conteúdo nacional”, como Alex Viany, Trigueirinho Neto e Nelson Pereira dos Santos (SETARO, 1976; JOSÉ, 1999; CARVALHO, 2003; SILVEIRA, 2006).

Observamos, assim, que a emergência de uma produção continuada de filmes na Bahia ocorre dentro de um espaço discursivo e de vivências subjetivas, contraditório e amplo, em que “a presença da universidade e de seu projeto artístico” na cidade, segundo Risério (1995, p. 74), dão “condições institucionais para a ousadia cultural”. Esta pesquisa pretende analisar, portanto, de que forma essa “contextura” ou “ecossistema cultural”, nas palavras de Risério, incidirá sobre os processos de criação artística, conceitual e técnica do cinema que surge na Bahia a partir dos anos de 1950, com a produção de curtas-metragens documentais, de ficção e experimentais de Alexandre Robatto, Olney São Paulo, Roberto Pires, Luiz Paulino dos Santos e Glauber Rocha.

A partir de 1959, esse movimento se desdobra no lançamento dos primeiros longas-metragens e, entre o final dos anos de 1960 e início da década de 1970, numa vigorosa produção experimental e de documentários, em longa e curta-metragem. Ao longo dessa década, Salvador se torna um espaço de resistência para o cinema independente brasileiro, em especial no formato curta-metragem, experimentando uma forte produção superoitista, que se aproxima de práticas como o *happening* e a performance, inserindo-se dentro do campo das artes visuais de uma forma mais ampla.

Nesse sentido, podemos afirmar que atores e atrizes autores (as) como Helena Ignez, Antônio Pitanga e Mário Gusmão, também diretores como Luiz Paulino dos Santos, Glauber Rocha e Edgard Navarro, entre tantos outros, constroem mais do que personagens ou filmes, mas *performances* dentro de um corpo social em que identidades de *gênero* e *raça* disputam com a de *classe*, e o conceito de *cultura popular* encontra diferentes interpretações dentro de um espaço *agonístico* de disputas simbólicas. É também dentro desse *habitat* – para usar um termo caro à arquiteta Lina Bo Bardi e à concepção de museu que tentará implementar na Bahia – que, através da “agência negra”, do desenvolvimento dos

estudos afro-brasileiros e da antropologia, busca-se afirmar um “mundo negro”, ou seja:

[...] um horizonte de antecipações, organizado de modo dispersivo e densamente consistente, formado pelos textos e discursos e pela agência, ou “atividade consciente”, afrodescendente que construiu um universo inteiro de referências, objetos, narrativas, sujeitos, subjetividades, símbolos e performances. [...] Este mundo negro é o mundo do candomblé, dos orixás e da “mentalidade africana”, mas também o mundo dos antropólogos pais-de-santo, dos políticos ogãs e dos médicos culturalistas. É o mundo do carnaval afrodescendente, mas também do protesto incessante da opinião pública branca, que sempre clamou pela repressão do batuque e do samba, da ação mediadora dos intelectuais e da reapropriação da tradição afrodescendente. (PINHO, 2010, p. 17).

O cinema que surge nesse momento, certamente, também participa da invenção desse “mundo negro”, dentro de um processo atravessado pelas tensões entre a reivindicação pelo reconhecimento de uma matriz cultural *afrodescendente* e sua diluição na *mestiçagem*, um “[...] câncer que corroía a pretensão branca, torna-se elemento operador de integração nacional e ao mesmo tempo de sua modernização caracterizada como subordinante” (PINHO, 2010, p. 172).

Filmes de curta-metragem documentais como *O Mar e o Tendal* (1953) e *Vadiação* (1955), ambos de Alexandre Robatto, e *Um dia na Rampa* (1958), de Luiz Paulino dos Santos, além dos longas de ficção *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, introduzem no cinema baiano formas diferenciadas de construção e tradução desse “mundo negro”. Essa produção terá novos desdobramentos em filmes como *O Anjo Negro* (1973), de José Umberto, bem como em produções experimentais superoitistas, como a fase africana/baiana de José Agrippino de Paula, com *Candomblé do Dahomey* (1972) e *Candomblé do Tongo* (1972), também em *Gato/Capoeira* (1979), de Mário Cravo Neto, e os documentários *Pelourinho* (1973) e *Comunidade do Maciel* (1973), de Vito Diniz e Tuna Espinheira, respectivamente.

Ao lado desse “mundo negro”, é preciso observar a construção do outro “mundo baiano”, o sertão, o que amplia e complexifica a definição de um possível *ecossistema cultural*, sobretudo se este é pensado apenas a partir de Salvador e do Recôncavo. Se o interesse pelo sertão marca a “descoberta da Bahia pelo cinema”, como observou Ângela José (1999), localmente verificamos a atuação de Olney São Paulo com o curta *Crime na Feira* (1956), um semipolicial com “sentido plástico-documental” (SÃO PAULO, 1965 *apud* JOSÉ, 1999, p. 44), realizado na cidade de

Feira de Santana, e o longa *O Grito da Terra* (1965), que traz o mesmo olhar descritivo da paisagem associado à discussão sobre o latifúndio e ao melodrama.

Na década seguinte, Olney aprofundaria sua perspectiva documental/antropológica do sertão, com filmes como *Sinais da Chuva* (1976). Curiosamente, com exceção das produções de cineastas baianos que integraram a Caravana Farkas, e das produções de Glauber Rocha, projetos gestados fora do estado, o sertão surge como um espaço de interesse maior, na cinematografia baiana, nos anos de 1980 e 1990.

Na Salvador dos anos de 1950 a 1970, a literatura de Jorge Amado e o modernismo de Carybé e Mário Cravo Júnior, entre outros, dialogam/disputam com as inovações sonoras da música erudita concreta de Koellreuter; a dança contemporânea de Yanka Rudzka; a criação, com métodos e técnicas modernas, da Escola de Teatro e do Teatro Santo Antônio fundados por Martim Gonçalves; a implementação do MAMB liderada por Lina Bo Bardi e sua visão de cultura popular; a consolidação dos estudos antropológicos sobre o “mundo negro baiano”, com a atuação de nomes como Pierre Verger, Roger Bastide e Vivaldo Costa Lima; e, finalmente, com um imaginário antimoderno que surgirá, como nos informa Santana (2011), como uma espécie de contrarreforma dos donos do poder da velha Província, através de campanhas “nacionalistas” que gradativamente afastam “estrangeiros” como Martim Gonçalves, Koellreuter e Lina Bo Bardi.

É dentro desse *ecossistema* que é possível identificar o surgimento de práticas, técnicas e conceitos artísticos que se alimentam e retroalimentam, dentro de um processo de convergências/divergências/interdependências entre as condições de produção e reprodutibilidade, bem como de diferentes concepções de mundo, de arte, de cultura, do moderno, do popular, da “agência afrodescendente” e de engajamento político, o desenvolvimento de uma cinematografia entre os anos de 1950 e 1970.

Acreditamos, portanto, que a tentativa de reescrever a história do cinema dos anos de 1950 a 1970, tendo como objeto a descrição de seus processos artísticos e a noção de ecossistema, inscreve-se também dentro de um gesto político que busca conectar passados-presentes dessa produção, com um olhar atento à multitemporalidade das imagens e ao pensamento da história da cultura sob a perspectiva de modelos temporais heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 2015), que possam incorporar a experiência do trauma e de sujeitos históricos marginalizados,

em seus gestos de resistência, sobrevivências, combate e, sobretudo, em suas redes de relações vitais, capazes de afirmar novos devires criativos e novas potências de vida.

Afinal, de que forma os filmes produzidos em Salvador entre os anos 1950 e 1970 evidenciam, em sua materialidade, uma experiência histórica? Os filmes contém a história? De que maneira expressam, na tessitura de sua própria constituição, as confluências de um momento em que a cidade de Salvador se transforma em um efetivo *terreiro de encontros* (BASBAUM, 2009), mas também de confrontos, abrindo-se a diferentes formas de alteridade através do diálogo estabelecido entre estética e antropologia, universidade e cidade, escolas de artes e ateliês, instituições culturais e comunidade, artistas e espaço urbano? Ou ainda: de que maneira esses filmes e seus realizadores inventam um mundo (mundos) e são inventados por ele (eles)?

### 1.3 Por uma cultura da vida

Em sua defesa da história da arte como uma disciplina anacrônica, Didi-Huberman (2015) parte dos conceitos de *sobrevivência* em Aby Warburg, *origem* em Benjamin e *modernidade* em Carl Eistein para compreender as relações entre imagem e tempo, que se desdobram, por sua vez, na relação entre tempo e história, concluindo que não é de forma alguma evidente que a chave para conhecer o passado esteja no próprio passado, e menos ainda no mesmo passado do objeto. Com efeito, afirma, a concordância dos tempos quase não existe. Em vez da busca pelos tempos eucrônicos, o historiador deveria se deter, ao contrário, nas diferenças dos tempos, nos contratempos, nos intervalos:

Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*. As imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30-31, grifos do autor).

Esse “mal-estar”, esse “desmentido mais ou menos violento” é o reconhecimento de que o anacronismo é interior aos próprios objetos dos quais se pretende fazer a história: as imagens. Elas apontam, por sua vez, para uma outra relação entre tempo e história. Se, como constata Didi-Huberman, diante da imagem estamos sempre diante do tempo, logo é necessário propor um pensamento da história da cultura sob a perspectiva de modelos temporais heterogêneos. As imagens são sobredeterminadas, abrindo sempre várias frentes ao mesmo tempo, como interrogar os diferenciais de tempo que operam em cada imagem? Recorrendo a Benjamin, conclui que somente pela montagem das diferenças é possível acessar o saber histórico:

A “revolução copérnica” da história consistirá, para Benjamin, em passar do ponto de vista do *passado como fato objetivo* ao do *passado como fato da memória*, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material. A radical novidade dessa noção – e dessa prática – da história é que ela parte não dos próprios fatos passados, essa ilusão teórica, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador. Não há história sem teoria da memória: Benjamin, contrário a todo o historicismo de seu tempo, não temeu convocar os novos *pensamentos da memória* – os de Freud, de Bergson, mas também de Proust e dos surrealistas – no próprio terreno da epistemologia histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 116, grifos do autor).

Assim, só há história anacrônica, e o objeto histórico só pode ser analisado de modo sintomal, “a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz sugerir a longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava uma ‘sobrevivência’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107). O autor aponta uma afinidade epistemológica do pensamento de Benjamin com o de Warburg, quem primeiro teria preconizado “os efeitos anacrônicos de uma época sobre a outra – definição mínima de sobrevivência” (p. 109), bem como a existência de um “inconsciente do tempo” capaz de fazer justiça aos “anacronismos da própria memória” (p.110). A história da arte está sempre a recomeçar, conclui, porque cada novo sintoma reconduz à origem.

Enquanto Warburg recorreria ao que o autor chama de *antropologia das imagens*, Benjamin construiria uma *antropologia da história*. Ambos resistiriam à noção de autonomia da arte: “O resto oferece não apenas o suporte sintomal do saber não consciente (*l’insu*) – verdade de um tempo recalcado na história –, mas também o seu próprio lugar e a textura do ‘teor material das coisas’ (*Sachgehalt*)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 119). Daí porque, em sua visão, é para uma dupla

arqueologia, material e psíquica que Benjamin aponta em seu projeto inacabado sobre as passagens parisienses. Afinal, é somente através de seus *rastros* e de seu *trabalho* que o inconsciente do tempo pode vir até nós. Por isso é preciso abandonar as hierarquias entre os pequenos e grandes acontecimentos, fatos importantes e insignificantes, objetivos e subjetivos, aproximando-se da tentativa de ver “as pequenas histórias dentro da grande história” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17) ou

[...] tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta. (p. 72).

Em sua revisão historiográfica a contrapelo, Didi-Huberman recorre a uma geração de intelectuais judeus alemães, contemporâneos de Freud, que introduziram em seus métodos históricos referências trazidas da psicanálise e da antropologia, colocando a imagem no centro da escritura da história da arte. É, portanto, nos historiadores do passado que ele busca introduzir no presente métodos de abordagem da história da cultura, sob a perspectiva de modelos temporais heterogêneos, tendo em vista a multitemporalidade da imagem e dos objetos da história da arte.

Entre esses historiadores, é no pensamento de Carl Einstein que se encontra um enfrentamento mais direto dos conceitos de *modernidade* e, especialmente, de *autonomia da arte*, a partir da aproximação entre estética e antropologia. Em sua crítica ao modelo estético e idealista que sustenta a apreciação e análise das imagens, Carl Einstein chama atenção para a vinculação histórico-social das obras, buscando identificar o que faz delas, ou seja, dos objetos da sensibilidade, uma forma de conhecimento do mundo.

Para Didi-Huberman (2015), é a partir de uma *intuição dialética* que Carl Einstein vai unir as “pontas da história”, ao aproximar, ainda em 1915, em *Negerplastik*<sup>4</sup>, o espaço tridimensional das pinturas cubistas ao das esculturas africanas, rompendo tanto com o conceito de primitivismo, que considera “falso” e

<sup>4</sup> *Negerplastik*, um ensaio enxuto e fulgurante, publicado durante a Primeira Guerra, em 1915, contava com iconografia de 111 lâminas figurando 94 objetos, sem qualquer identificação, selecionadas com o apoio do escultor húngaro e comerciante de objetos de arte de Joseph Brummer. O livro é reeditado em 1920, mas apenas a partir de 1998, em edição francesa, passa a contar com o resultado do trabalho de anos de Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat, especialistas em arte africana, na identificação das peças (MEFFRE, 2011).

“depreciativo”, quanto com a noção de *autonomia da arte*, que caracterizaria as obras na modernidade. Para Carl Einstein, observa o autor, o ponto de vista puramente estético contenta-se “com um pensamento ‘covarde’, separado de sua própria história e de sua esfera ética” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 193):

Mas, antes de tudo, são as ameaças e o perigo mortal da vida que se procura eludir. [...] Despojam-se as obras de arte de suas funções vitais e de sua robusta mortalidade. As obras de arte são deshistoricizadas, a fim de lhes poupar as ameaças da vida, as ameaças do presente. No esteticismo, vemos uma tentativa que consiste em subtrair às obras de arte os processos vivos e diminuir seus efeitos complexos. Isola-se a obra ocultando suas origens [...]. (EINSTEIN, 1934 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 194).

Ao reivindicar uma vinculação histórico-social para as obras de arte, Carl Einstein vai se dirigir às formas como “concreções do tempo”, ou seja, da própria experiência de uma vida, que, em última instância, informa a criação dos objetos artísticos. É assim que, ao perceber nas esculturas africanas a mesma “percepção cúbica do volume” ou a “experiência cúbica do espaço” das pinturas cubistas, realiza um “entrelaçamento inédito entre origem e modernidade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 200), história da arte e antropologia, reconhecendo nas esculturas africanas, por um lado, a sua dimensão artística e histórica negada pela etnografia positivista, ao mesmo tempo em que reivindica para a arte moderna uma potência mítica, vital, ou seja, uma vinculação histórico-social, ética e política, negada pelo esteticismo.

Em sua tentativa pioneira de escrever uma história e uma teoria da escultura africana<sup>5</sup>, Carl Einstein irá relacionar, ainda vivendo na Alemanha, o caráter finito e fechado das esculturas africanas, seu realismo formal, ao que denomina de realismo religioso<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, a partir de *Negerplastik* e em seus escritos posteriores, com destaque para o livro *História da arte no século XX* (1926), identifica, conforme nos aponta Didi-Huberman, na decomposição do espaço e da figura humana no cubismo o “sintoma de uma civilização que colocou o espaço e o tempo, e o próprio sujeito, de cabeça para baixo” (2015, p. 216).

Ao conjugar estética e antropologia, Carl Einstein vê a experiência como um componente da própria forma. O caráter inovador dessa abordagem estaria,

<sup>5</sup> *Negerplastik*, de 1915, é anterior ao conhecido artigo de Guillaume Apollinaire, “Esculturas da África e da Oceania”, de 1918, que, de certa maneira, legitima uma visão que se tornará hegemônica em torno da ideia *primitivismo*.

<sup>6</sup> “Os aspectos finito e fechado da forma e da religião se correspondem tanto quanto o realismo formal e religioso” (EINSTEIN, 2011, p. 43).

portanto, na apreensão do ponto de vista antropológico a partir das “singularidades formais” dos objetos artísticos, que, por sua vez, só podem ser analisados como “sintomas”. É assim que, em sua perspectiva, “a história da arte é uma luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações” (EINSTEIN, 1929 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 189), tratando-se, portanto, de uma história conflitual, de uma luta de *formas* contra *formas*, essas *concreções do tempo*, conceito que Didi-Huberman aproxima da noção de *imagem dialética* em Benjamin.

Pela mesma razão, as obras jamais poderiam ser consideradas como um fim em si mesmas, mas apenas como forças *vivas* e *mágicas* que carregam energias *ativas* e *vitais*, que, por sua vez, produzem um saber, relacionam-se com o campo do pensamento, e têm o poder de “criar o real”, produzindo um rasgo na própria ideia de representação. A decomposição da forma, no cubismo, corresponde, para Carl Einstein, a uma decomposição ao mesmo tempo espacial e subjetiva, que recusa a “substantificação do real” e a “imobilização das formas”. Trata-se, portanto, da decomposição do espaço antropocêntrico, “civilizado”, o que produz uma inversão na relação entre continuidade e descontinuidade, identidade e diferença. No espaço descontínuo das pinturas de Picasso e Braque, aponta Einstein, os objetos não são irrupções, o espaço não existe como condição dada, mas como um problema.

O caráter anti-humanista das pinturas cubistas, assim, não estaria no gosto pelas formas puras, ou não humanas, mas na maneira como acentua a “*formação do objeto*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 219, grifo do autor), atribuindo à experiência visual um caráter “sintomal”. É dessa maneira que, para Einstein, o cubismo vai inventar um campo de formas capaz de acionar, por sua vez, um campo de forças, que não pretende representar o real, mas produzir uma nova realidade a partir de uma fórmula óptica nova. As imagens, portanto, são vistas como “atos”, “acontecimentos”, “manifestações” da própria cultura, e não representações de uma realidade dada, que existiria de forma autônoma. Ao afirmar que “as imagens só possuem um sentido se as consideramos como focos de energia e de cruzamentos de experiências decisivas” (EINSTEIN, 1934 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 220), ou ainda, como um “cruzamento de funções”, reivindica uma “força insurrecional” para os objetos artísticos, que, por sua vez, segundo Didi-Huberman, aponta para uma *dissociação*, ou seja, uma *cisão do olhar* que é, ao mesmo tempo, uma *cisão do sujeito* e, por fim, da própria representação: “Carl Einstein não cansou de

trabalhar para que fosse extirpado da estética e da história da arte a primazia de um ‘eu’, que ele qualificava regularmente de ‘pequeno-burguês’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 221). Por outro lado, observa, a *cisão da representação* implica também na *cisão da causalidade* e, portanto, do tempo.

É dessa maneira que, em sua visão, Einstein vai propor uma concepção *dialética e diferencial da modernidade*, ocupando “o difícil lugar de *pensador moderno* e, ao mesmo tempo, *pensador crítico da modernidade*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 230, grifos do autor). No que se refere à *Negerplastik*, a sua genialidade estaria justamente em unir as “pontas da história”, ao abordar uma arte tida como “imemorial” a partir de seu deslocamento pelas vanguardas artísticas do início do século XX, ou mais precisamente, pela pintura cubista, com seus encadeamentos autônomos e *blocos de a-causalidade*, em que o espaço deixa de ser pensado como um *espaço-condição* para se tornar um *espaço-problema*:

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos. Descobriu-se que, raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e havia sido formulada uma maneira própria de criação artística. [...] Esta breve descrição da arte africana não poderá subtrair-se das experiências feitas pela arte contemporânea, até porque o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato. (EINSTEIN, 2011, p. 30-31).

Importante observar que se trata de um movimento, mais uma vez, de dupla face, já que não apenas a arte africana – vista pelo Ocidente, em suas palavras, como uma espécie de “testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído” (EINSTEIN, 2011, p. 30) – emerge como um objeto histórico e artístico novo, mas também a arte moderna deixa de ser compreendida pelo viés de uma suposta ruptura com o passado, encontrando o que poderíamos denominar de uma *pré-história*, evidentemente não no sentido causal ou evolutivo, mas como uma *pré-figuração*, numa espécie de cumplicidade sintomática. É a isso que Didi-Huberman chama, a partir de Benjamin, de *intuição dialética*: “Na história genealógica, a origem e a novidade se combinam dialeticamente. A origem não é simples fonte do futuro, nem a novidade esquecimento do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 197).

É possível estabelecer uma analogia entre a vivência e o pensamento de Carl Einstein em Paris, onde passa a viver a partir de 1928 atuando, em 1929 e 1930,

como um dos fundadores e editores da célebre revista *Documents*<sup>7</sup> (1929-1930), ao lado de Georges Bataille e Michel Leiris, e a experiência da arquiteta italiana Lina Bo Bardi em Salvador, entre os anos de 1958 e 1964, onde irá se integrar, três décadas depois, às vanguardas artísticas que surgem com a criação das escolas de artes da UFBA, na capital mais africanizada do Brasil, em um momento de profundas transformações urbanas, sociais e culturais. Assim como o poeta, editor, tradutor, historiador e teórico da arte alemão, Lina Bo Bardi irá defender, igualmente, uma *concepção dialética da modernidade*, ocupando, no feminino, o difícil lugar de *pensadora moderna* e, ao mesmo tempo, *pensadora crítica da modernidade*, em um momento em que diversos agentes sociais e culturais buscam afirmar um conjunto de valores ligados à arte moderna na Bahia.

É o que pretendemos apontar, tendo em vista a noção de *cultura da vida*, que irá pautar a nossa imersão nas relações entre cinema, artes e cultura nesse período, e que Lina trará de sua experiência editorial na Itália, aprofundando-a através de suas conferências, aulas e, especialmente, dos artigos e debates travados no caderno dominical *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida*, editado pela arquiteta entre 07 de setembro a 02 de novembro de 1958, no *Diário de Notícias*, que irão resultar em sua participação na exposição *Bahia*, realizada em 1959, em parceria com Martim Gonçalves, durante a V Bienal de São Paulo. Em seguida, suas ideias sobre arte moderna e cultura popular terão desdobramentos importantes com o convite para dirigir e conduzir o processo de criação do MAMB.

Se nas duas conferências que havia realizado em abril e na aula inaugural do curso de três meses de Teoria e Filosofia da Arquitetura que ministrou na Escola de Belas Artes, a convite do arquiteto Diógenes Rebouças, Lina Bo Bardi já havia causado polêmica com sua crítica à cultura monumental, abstrata e afastada da realidade cotidiana, com o caderno dominical, onde assina o editorial “Ôlho sobre a Bahia”, a arquiteta se aproxima, como nos indica Carla Zollinger (2010), do movimento cultural que ocorre naquele momento na universidade, abrindo espaço para a participação de professores como Hans-Joaquim Koellreutter, Martim

---

<sup>7</sup> Criada em Paris, em 1929, por Georges Bataille e Carl Einstein, a revista *Documents* teve Michel Leiris como um colaborador regular e foi publicada ao longo de dois anos, contando com apenas 15 números. Fundamental para a crítica à historiografia da arte e para a redefinição da experiência visual a partir de investigações estéticas sobre a modernidade, reuniu artigos de arte, arqueologia, etnologia, fotografia, jazz, ciência e music-hall (em sintonia com as vanguardas artísticas pós-surrealismo de Breton), além de reflexões recentes das ciências humanas e da psicanálise.

Gonçalves e Gianni Ratto; dos fotógrafos Silvio Robatto e Ennes Mello, seus alunos; e de artistas como o escultor Mário Cravo Jr. e o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger.

O caderno logo atrairá também a participação de uma geração de estudantes como Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Fernando Rocha Peres e Calasans Neto, entre outros que, ainda como secundaristas do Colégio Central, tinham encenado as cinco edições de *As Jogralescas* (1956-1957), fundado a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá (1956), editado a revista *MAPA* (1956-1957), criado a editora *Macunaíma* (1956-1957) e agora contribuía com a revista *Ângulos*, do Diretório Acadêmico Ruy Barbosa, da Escola de Direito, que naquele momento concentrava a crítica às contradições que travavam o desenvolvimento do Nordeste, abarcando temas econômicos, políticos, sociais e culturais. A arquiteta encontra, então, interlocutores para suas ideias, com o seu chamado “à mobilização para participar na elaboração da história e levando ao debate a questão da superação do antagonismo cultura popular *versus* erudita em termos gramscianos” (ZOLLINGER, 2010, p. 54).

O título do caderno, *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida*, traz uma clara referência à revista semanal “*A*” *Cultura della Vita*, criada na Itália do pós-guerra por Lina Bo Bardi, Carlo Pagani e Bruno Zevi, e editada entre janeiro e junho de 1946, portanto, no mesmo ano de sua chegada ao Brasil. O subtítulo inicial *Attualità, Architettura, Abitazione e Arte*, resumido depois como *A – Cultura della Vitta*, remetia à necessidade de reconstrução da vida diante da escassez e da destruição produzidas pela guerra, de forma a “criar em cada homem e em cada mulher a consciência daquilo que é a casa, a cidade” (BARDI, 1946 *apud* PEREIRA, 2007, p. 26) e na qual a arquitetura fosse o “instrumento para compreender e mudar a vida” (ZEVI, 1992 *apud* LATORRACA, 2014, não paginado).

É essa perspectiva sobre a arquitetura, a cultura e a vida que Lina Bo Bardi trará para sua experiência em Salvador e que será atualizada a partir de atuação à frente do caderno dominical do *Diário de Notícias*, quando inicia também uma produtiva parceria com o teatrólogo Martim Gonçalves. Durante o período em que viveram em Salvador, os interesses comuns a ambos se revelariam múltiplos, como demonstra o amplo espectro de projetos que desenvolveriam em conjunto, além das afinidades entre as concepções pedagógicas emancipadoras que guiaram a criação da Escola de Teatro da UFBA, formalizada em 1958, e ainda no final de 1959, a criação do MAMB.

Esses interesses encontram um ponto de convergência com a realização da exposição *Bahia* no Ibirapuera, durante a V Bienal de São Paulo, que, de certa forma, irá confrontar o próprio projeto curatorial do evento, um dos acontecimentos mais marcantes daquele ano no Brasil, considerado à época o principal encontro das artes fora da Europa e dos Estados Unidos. Para abordar as possíveis aproximações entre o pensamento de Carl Einstein e o de Lina Bo Bardi, no que se refere à construção de uma perspectiva *dialética da modernidade*, tendo em vista, ainda, o aprofundamento da noção de *cultura da vida*, tomaremos como ponto de partida a sua participação, ao lado de Martim Gonçalves, na exposição *Bahia*, realizada de 21 de setembro a 31 de dezembro de 1959 e que, como buscaremos demonstrar, irá questionar, *avant la lettre*, no contexto de uma exposição de arte, a separação e hierarquização entre arte primitiva e arte moderna, cultura popular e erudita, denunciando o caráter etnocêntrico do conceito de *primitivismo* e, de certa forma, o caráter elitista da “grande arte” a qual aspirava a própria Bienal.

Embora Carl Einstein tenha, como apontamos, travado esse debate desde 1915, sua escrita combativa permaneceu durante muito tempo à margem dos discursos hegemônicos sobre as relações entre modernidade e as artes ditas primitivas. A exposição *Primitivismo no século XX*, considerada um marco na crítica ao termo, que pressupõe uma superioridade da cultura ocidental sobre a arte e a cultura dos povos tradicionais, vistos como primitivos, selvagens, não civilizados, será realizada apenas em 1984, no MoMA de Nova York, com curadoria de William Rubin. Embora, contraditoriamente, a palavra “primitivismo” seja incorporada ao seu título, é quando, pela primeira vez, de acordo com Fernández Del Campo (2011), uma mostra de grande amplitude irá denunciar a pilhagem das culturas tradicionais pelo Ocidente e o que será considerada como sua *apropriação* pelas vanguardas artísticas europeias, apresentando a *modernidade* a partir de uma perspectiva pós-colonial, como um fenômeno assentado no colonialismo e no racismo. Ou, como já apontava Benjamin, no binômio *civilização-barbárie*.

Para a autora, no entanto, se por um lado a exposição buscava valorizar as artes produzidas pelos povos tradicionais, colocando-as no mesmo lugar das belas artes, inspirando-se no movimento *Negritude* dos anos de 1950, de Aimé Césaire, por outro, não conseguia evitar o olhar etnocêntrico, mantendo a perspectiva hegemônica sobre a cultura do outro, ao reduzir os objetos de arte dos povos

tradicionais a uma análise formal, retiniana, sem importar sua função mágica, ritual e social.

Ao longo da década seguinte, as exposições *Os Mágicos da Terra* (1989), com curadoria de Jean Hubert Martin, no Centro Pompidou de Paris, e *O cru e o cozido* (1994), de Dan Cameron, no Reina Sofía, em Madrid, contribuiriam para tencionar os limites entre arte e artesanato, história da arte e etnografia, mas ainda, afirma, sem escapar ao etnocentrismo em suas tentativas de propor uma linguagem global para as artes do Ocidente e do mundo colonial, esse tornado invisível pela modernidade.

Realizada no Sul geopolítico do mundo, 25 anos antes da mostra *Primitivismo no Século XX*, a exposição *Bahia* trazia, segundo o jovem cineasta e crítico de cinema Glauber Rocha, “um conflito para as artes mundiais” (1959, p. 1). Em artigo intitulado “Episódio Bahia no Ibirapuera”, publicado no *Diário de Notícias*<sup>8</sup>, afirma que, ao lado dela, toda a arquitetura moderna do Ibirapuera estava enferrujada. Tendo colaborado com a sua realização através da Escola de Teatro, segundo ele próprio, como um “estudante-investigador das coisas do Nordeste”<sup>9</sup>, seu artigo reverberava o tom provocativo do texto de apresentação da exposição, uma espécie de manifesto, publicado por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves no catálogo da V Bienal de São Paulo:

Aquilo que geralmente se define como *arte popular*, *folklore*, *arte primitiva* ou *espontânea*, implica, ainda que tacitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta “terra de ninguém”, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou “condescentende”), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva? (BARDI e GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13, grifos dos autores).

<sup>8</sup> O artigo *Episódio Bahia no Ibirapuera*, de Glauber Rocha, foi publicado na edição de 11 e 12 de outubro, do *Diário de Notícias*.

<sup>9</sup> Apesar dessa afirmação e de constar na ficha técnica da exposição como colaborador pela Escola de Teatro da UFBA, Glauber Rocha não foi aluno formal da Escola. A partir de 1958, abandonando a Faculdade de Direito e já atuando como jornalista e crítico de cinema, passa a frequentar assiduamente suas aulas e programação artística, em geral abertas, ao lado da namorada, a atriz Helena Ignez, e do amigo, o poeta e jornalista Paulo Gil Soares.

São a essas perguntas que a exposição *Bahia* tentará responder, em 1959, a partir das pesquisas sobre cultura popular empreendidas por Martim Gonçalves e por Lina Bo Bardi, ao longo de suas respectivas trajetórias e dos projetos realizados por ambos em Salvador. É importante notar que, na exposição *Bahia*, o que está em questão, assim como em Carl Einstein, é a crítica à noção de autonomia da arte e à perspectiva evolutiva, idealista e positivista, que pautaram os discursos construídos em torno da modernidade e da arte moderna. O texto vai se concentrar na crítica à distinção e hierarquização entre as culturas tradicionais, vistas como *folklore*, manifestações do “homem isolado”, colocado no passado, e a chamada cultura erudita, percebida como produto do “homem científico”, e que Lina Bo Bardi chamará, insistentemente, em seus textos, de “pseudocultura”, em contraposição à “cultura útil ao homem”, ou ainda, a *cultura da vida*.

É o que podemos ler, logo nas primeiras linhas de seu artigo inaugural para o caderno *Crônicas de arte, de histórica, de costume, de cultura da vida*, com o título “Cultura e não cultura”<sup>10</sup>: “A cultura está relegada aos livros que pouca gente lê; da cultura destacaram-se as regras de vida a ela intimamente ligadas” (BARDI, 1958 in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 87). Assim, quando Lina e Martim afirmam que “arte pela arte” é uma “terra de ninguém”, que “limita o homem na expressão de sua humanidade total” (BARDI; GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13), reivindicam o reconhecimento do vínculo histórico-social dos objetos artísticos, ou, como preferia Carl Einstein, de um *campo de forças* capaz de gerar um *campo de formas* que se constitui não apenas como uma expressão individual, mas necessariamente como uma expressão coletiva, de forma que a experiência artística é pensada em relação às práticas culturais.

É nesse sentido que negar a dimensão estética e artística das manifestações culturais populares e tradicionais é negar também a própria arte, a sua capacidade de expressar valores humanos, conteúdos vitais, presentes na materialidade dos objetos da sensibilidade, bem como em sua relação com a natureza e com a cultura. A estética, portanto, não deveria ser confundida com o que Lina e Martim chamam, ainda no texto de apresentação da exposição, de “esteticismo decadente”. Traduz-se, outrossim, como em Carl Einstein, em uma aproximação entre estética e antropologia, que permite um deslocamento tanto da forma de se compreender as

---

<sup>10</sup> Publicado em 7 de setembro de 1958, portanto, um ano antes da abertura da exposição *Bahia*.

manifestações artísticas das culturas tradicionais, como também da arte moderna. É assim que:

A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado através de sua obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a não desejada eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo. (BARDI; GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13).

Aqui se insinuam algumas ideias que serão constantes nas reflexões de Lina Bo Bardi e, também, em grande medida, no pensamento e nas ações de Martim Gonçalves à frente da criação da Escola de Teatro, a saber: a relação *dialética* estabelecida entre os procedimentos formais verificados nos objetos da cultura popular e da arte moderna, que permite pensar em características comuns como a “precariedade dos materiais” e o “sentido de contingência”; a valorização desses materiais precários, “dos detritos aos retalhos”, vistos como veículos da própria experiência e de conteúdos vitais; a recusa à concepção da arte como expressão individual e que aspira à imortalidade a partir de uma pretensa autonomia em relação aos seus processos históricos. É nesse sentido que é possível compreender a crítica às “relações fixas” estabelecidas pelos que pretendem alcançar a genialidade ou a “grande obra de arte”, assim como o esforço para borrar categorias hegemônicas adotadas pela crítica moderna:

O gênio poderá criar relações fixas, a grande obra-prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem só, precário em suas manifestações artísticas julgadas colaterais, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das categorias, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética não-privilegiada; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos instruídos, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios. (BARDI; GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13).

Há um empenho, portanto, em aproximar a arte da vida cotidiana. Além disso, é possível observar nesse trecho um procedimento que será constante nos escritos de Lina Bo Bardi, ou seja, um deslizamento semântico de termos e conceitos como a própria noção de arte, que frequentemente irá distinguir de “Arte”, com “A”

maiúsculo, assim como cultura de “Cultura” ou arquitetura de “Arquitetura”<sup>11</sup>, buscando mover as distâncias que separariam uma da outra. Quando Lina e Martim afirmam que, por um lado, a “grande Arte” deverá ceder lugar a uma “expressão estética não-privilegiada”; e, por outro, “a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas” (BARDI; GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13), reivindicam um duplo deslocamento dos sentidos habitualmente atribuídos a esses conceitos, assumindo, portanto, uma *perspectiva dialética da modernidade*.

Distanciam-se, assim, tanto dos discursos que idealizam e romantizam a arte popular como manifestação de um passado anacrônico, a exemplo dos discursos em torno do *primitivismo* e, no caso de Salvador, em torno da *baianidade*, quanto do ideal modernista pautado na construção de uma identidade nacional, ou regional, baseada na apropriação do popular pela arte moderna. Por fim, chamam atenção para isso que Warburg e, depois Benjamin, denominaram *sobrevivências*. Apesar de toda a violência e repressão, a *expressão estética* do homem simples sobrevive, afirmam, como “semente viva, pronta a germinar” (p. 13). E o que germinariam, senão *culturas da vida*? Essa semente viva, pronta a germinar, é também o que Lina chama de força latente, como podemos observar, no artigo já citado “Cultura e não cultura”:

Esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta por elementos essenciais, reais e concretos) coincide com a forma mais avançada do pensamento moderno. Empresa extremamente delicada é a imersão nesta corrente profunda e vital das capacidades críticas e históricas contemporâneas, sem as quais não pode existir desenvolvimento coerente e moderno de uma civilização. Importante é não impor violentamente o problema histórico-crítico, mas apenas aceitar as realidades existentes, levando em conta todas as correntes, inclusive as espúrias, modificando-as e aceitando-as, gradativamente, conduzindo uma ação política efetiva, tomando conhecimento de que a falência dos esforços precedentes foi devida às posições de vanguarda ou “igrejinhas” que, excluindo a realidade existente, combatiam na abstração, obtendo por consequência medíocres resultados. (BARDI, 1958 in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 87).

Mais uma vez, trata-se de produzir um deslocamento semântico de noções consideradas opostas e que aqui são colocadas em relação. Quando se refere a uma forma *primordial de civilização primitiva*, Lina ressignifica tanto o conceito de

<sup>11</sup> Logo em seguida ao artigo “Cultura e não cultura”, Lina Bo Bardi publicará, como desdobramento, no dia 14 de setembro de 1958, “arquitetura e Arquitetura”, em que faz uma crítica contundente ao formalismo de Oscar Niemayer.

“civilização” quanto de “primitivo”, pensando-os de forma *dialética* e não como sucedâneos. O sentido de “primordial”, por sua vez, antes de remeter a uma gênese, busca reconhecer nas experiências vistas como “não civilizadas”, “selvagens”, formas de organização social, *civilizações*. Trata-se, portanto, de superar o que Boaventura Santos chamou de “pensamento abissal”, ou seja, baseado em linhas invisíveis que pautaram a produção de conhecimento na modernidade e que colocam, de um lado, a sociedade civil, e do outro, o estado de natureza:

A modernidade ocidental, em vez de significar o abandono do estado de natureza e a passagem à sociedade civil, significa a coexistência da sociedade civil com o estado de natureza, separados por uma linha abissal com base na qual o olhar hegemônico, localizado na sociedade civil, deixa de ver e declara efetivamente como não-existente o estado de natureza. O presente que vai sendo criado do outro lado da linha é tornado invisível ao ser reconceptualizado como o passado irreversível deste lado da linha. O contato hegemônico converte simultaneidade em não-contemporaneidade. Inventa passados para dar lugar a um futuro único e homogêneo [...] O outro lado da linha alberga apenas práticas incompreensíveis, mágicas ou idolátricas. A completa estranheza de tais práticas conduziu à própria negação da natureza humana dos seus agentes. Com base nas suas refinadas concepções de humanidade e de dignidade humana, os humanistas dos séculos XV e XVI chegaram à conclusão de que os selvagens eram sub-humanos. (SANTOS, 2010, p. 36-37).

A citação nos ajuda a compreender as reivindicações subjacentes tanto às discussões empreendidas por Lina Bo Bardi no artigo “Cultura e não cultura”, quanto na apresentação da exposição *Bahia*, em parceria com Martim Gonçalves. No primeiro, já encontramos a analogia entre o que a arquiteta chama de uma “forma primordial de civilização primitiva” e, por outro lado, “a forma mais avançada do pensamento moderno”, com uma crítica contundente às vanguardas, chamadas de “igrejinhas”, em sua pretensão de se colocar acima das “realidades existentes”, combatendo na abstração e impondo, “violentamente, o problema histórico-crítico”. Daí porque, argumenta, a necessidade de “imersão nesta corrente profunda e vital das capacidades críticas e históricas contemporâneas” (BARDI, 1958 in RUBINO, GRINOVER; 2009, p. 87), reivindicando, como propõe Santos, uma copresença dessas experiências, o que significa, por sua vez, “conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear de tempo” (SANTOS, 2010, p. 53).

Da mesma forma, é possível aprofundar a compreensão do que Lina e Martim denominam de “expressão estética não-privilegiada” ou, novamente, essa “terra de

ninguém, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética” (BARDI; GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13). Trata-se, assim, de inverter a perspectiva colonial, reconhecendo no que denominam *homem estético* o vínculo histórico-social que as vanguardas teriam prescindido em seu formalismo apartado da vida e que agora ressurgiria em formas identificadas não apenas com a arte moderna, mas também o desenho industrial:

Ao organizar esta exposição, procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, um modo não estetizante, mas próximo da natureza, do verdadeiro humano. Não por mero acaso esta exposição é apresentada por uma escola de teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. E citemos, aqui, as palavras que podem parecer messiânicas, que poderão fazer sorrir, hoje, os críticos de arte, os “expertos”, mas que encerram, além de um generoso impulso humano, uma advertência, um grito de aviso para os rumos de uma nova cultura; as palavras de Appia: “soyons artistes, nous le pouvons”. Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central. Espanha. Itália meridional, ou qualquer outro lugar, onde o que ainda chamamos de ‘cultura’ não tivesse chegado. (BARDI; GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13).

Há, aqui, a busca de reconhecimento do que faz da arte uma “necessidade vital”, bem como da existência e do valor de manifestações estéticas colocadas do “outro lado da linha”, ou seja, negadas, tornadas invisíveis e reconceptualizadas como um passado irreversível pela modernidade ocidental, em sua pretensão civilizatória e universalizante. Mais uma vez, é a esse sentido estético, ligado à vida cotidiana, às necessidades vitais, a uma dimensão coletiva e, portanto, ética, que se referem quando afirmam que embora a exposição trate da Bahia, poderia abordar qualquer outro lugar onde o que é entendido como “cultura”, compreendida no sentido da cultura erudita, letrada, dita civilizada, ainda não tivesse se colocado como hegemônica.

É importante atentar para o fato de que, em nenhum momento é possível apontar, na apresentação da exposição, a busca de valores de natureza essencialista. Não existe uma *substantificação*, nem tampouco *adjetivação* do que

chamam de “homem estético”, que podemos compreender como o *sujeito* das diversas *culturas da vida*, em que a dimensão estética está necessariamente ligada à experiência coletiva e não há espaço para uma arte que esteja submetida, como apontou Einstein (1934), ao arbítrio do indivíduo. Lina e Martim, assim, propõem, muito mais à maneira de Boaventura Santos, a proposição de um pensamento que o autor chamará de pós-abissal, que consiste em “aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul”, ou ainda, em confrontar a “monocultura da ciência moderna com uma ecologia dos saberes” (SANTOS, 2010, p. 53).

É uma ecologia, porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia. A ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento. (p. 53).

Talvez seja uma das definições mais apropriadas para o que Lina chamou, em muitos de seus escritos, e em especial nos textos de apresentação das exposições do MAMB de “continuidade histórica”, em que reivindica espaços de convivência entre diferentes saberes ligados à produção artística, seja na cultura popular, na arte moderna ou no desenho industrial. A arquiteta e pensadora da cultura, muitas vezes aproximou, em suas discussões e proposições, esses diferentes saberes. É por isso que, ao projetar o Museu de Arte Moderna, irá propor, ao mesmo tempo, a criação de um Museu de Arte Popular e a Escola de Artesanato e Desenho Industrial.

No artigo “Arte industrial”, publicado em 26 de outubro de 1958, portanto um ano antes da exposição, Lina já propunha uma discussão acerca dos conceitos de artesanato, artesão e artista popular, colocando o problema do que via como uma cisão, na era industrial (ou “no fim da era artesanal”), entre o técnico e o operário executor, entre o arquiteto e o pedreiro, o carpinteiro e o ferreiro, entre o desenhista, o ceramista e o vidraceiro. Entre a competência técnica e a prática. Entre a instrumentalização técnica e a satisfação ética e espiritual com o próprio trabalho que caracteriza a produção artesanal. É por isso que, em sua visão:

O assunto central poderia ser colocado na base da colheita imediata de todo material artesanal antigo e moderno existente em cada país, na criação de um grande museu vivo, um museu que poderia se chamar Artesanato e Arte Industrial e que constituísse a raiz de uma cultura histórico-popular do país. (BARDI, 1958 in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 109).

Lina, assim como Martim, sempre se preocupou com a documentação das práticas culturais antigas e contemporâneas. No caso do diretor da Escola de Teatro da UFBA, como forma de proposição de um teatro moderno e popular, baseado na realidade brasileira. No caso da arquiteta, como forma de compreender as relações entre arquitetura, cultura popular, arte moderna e desenho industrial, tendo em vista o tipo de intervenção no real que poderiam produzir na contemporaneidade. Realizada pela Seção de Documentação da Escola de Teatro, com coordenação de Martim Gonçalves, a exposição tinha como um de seus objetivos a pesquisa, documentação e formação de um acervo para criação de peças, cenários, figurinos, tendo em vista a criação de um teatro e de um movimento artístico informados pelas práticas e costumes populares de Salvador e do estado da Bahia. Buscava constituir um inventário, uma cartografia de hábitos, costumes, enfim, de *culturas da vida*. O viés emancipador do pensamento de Lina e Martim está em considerar as manifestações populares, a exemplo do artesanato, não como peças para um museu do folclore, nem como objetos de uma apropriação estética pela arte moderna, mas, precisamente, como *culturas vivas*, prontas a germinar. Daí porque, ao se referir, no artigo “Arte industrial”, a um museu ainda imaginário, a arquiteta afirma:

Esse museu deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe “ler” uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de solar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho. (BARDI, 1958 in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 109).

Impressiona a coragem de tal proposição, no final dos anos 1950, que revela uma esperança profunda não apenas no passado – essa esperança dos recomeços, que tanto mobilizou Benjamin –, mas especialmente na construção de um presente que deveria, necessariamente, por um dever ético e estético, para “unir as pontas da história”. Ao defender uma escola de desenho industrial que pudesse, de certa maneira, germinar no seio mesmo da indústria a dimensão do fazer coletivo e da

“participação moral” que pautavam a produção artesanal, “sem distinções hierárquicas entre projetistas e executantes” (BARDI, 1958 in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 110), Lina chama atenção para as possibilidades de “continuidade histórica” mesmo dentro de seus momentos de ruptura.

Para Lina, os objetos da cultura material, ao incorporarem a memória e o tempo, são sementes prontas a germinar a própria concepção da história, mas também da arte em sua relação com a vida e as demandas materiais e espirituais dos homens – e das mulheres, poderíamos acrescentar. A utopia, negada por Bardi em nome do sentido de urgência que via na construção do presente, está precisamente na superação das hierarquias entre os saberes. Por isso sonha, projeta e constrói as bases de uma escola em que mestres de ofícios poderiam dividir espaço com mestres de formação acadêmica, em que fosse possível cruzar, portanto, como irá preconizar Boaventura Santos algumas décadas depois, conhecimentos e ignorâncias: “Para uma ecologia dos saberes, o conhecimento como intervenção no real – não como representação do real – é a medida do realismo” (2010, p. 57).

Aqui cabe apontar, como observou Jussilene Santana, o flagrante “descompasso” (2011, p. 247) entre o texto assinado por Lina e Martim e o publicado, também no catálogo da V Bienal, pelo escritor Jorge Amado, convidado a apresentar a exposição:

Esta exposição é um golpe de vista sobre a Bahia, uma visão da arte e do trabalho do povo baiano e de sua vida. Realizada por Martim Gonçalves e Lina Bardi, ela representa mais uma contribuição da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para divulgação da verdade e do segredo da Bahia, de sua verdade mais profunda e de seu mistério maior.

Martim Gonçalves, homem vindo de outras latitudes para as ruas e a magia de Salvador, com a responsabilidade da direção modelar da Escola de Teatro de sua Universidade obra devida a infatigável e vitoriosa dedicação do Reitor Edgard Santos, grande Reitor e grande baiano, Martim Gonçalves soube compreender a impossibilidade de criar e pôr de pé uma verdadeira Escola de Teatro sem ligá-la às vísceras mesmo da cidade e do Estado, sem fazer parte dela parte integrante da vida baiana, do candomblé ao trabalho dos artesãos, da capoeira aos ceramistas, da culinária esplêndida à arquitetura. Ou a Escola era parte de tudo isso, ou ela não poderia existir, seria uma excrescência na cidade tão cheia de caráter e tão ciosa de seu caráter.

[...] Documentário de uma cidade, tomada de consciência de uma Escola – seus mestres e alunos – ante a vida de sua cidade, esta exposição vai mais além do folclore, do simples pitoresco, penetra fundo na realidade e no mistério da Bahia. Cidade única no Brasil, onde mais nobre e densa se fez a mistura de raças (nossa democracia racial é o nosso orgulho), característica maior da nossa cultura, Salvador da Bahia é feita de poesia e de drama, de beleza antiga e de duro trabalho, de ritos de gentileza ultracivilizada e

negras pedras onde se entranhou o sangue dos homens escravizados. Seu mistério não é superficial e turístico, sua realidade não é simples e fácil. (AMADO, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 65).

O que podemos observar é, efetivamente, uma disputa entre diferentes formas de se compreender a Bahia, embora essa tensão vá se dar de forma mais explícita a partir, justamente, do ano de 1959, quando a Escola de Teatro aprofunda suas intervenções no cenário artístico, cultural e social da cidade, e Lina Bo Bardi assume o processo de criação e direção do MAMB.

O que podemos observar, no texto de Jorge Amado, é uma projeção sobre a exposição *Bahia*, de um olhar que se torna dominante sobre o estado e, particularmente, sobre a cultura afro-baiana de Salvador e do Recôncavo, a partir do início dos anos de 1950, em que se acentua um discurso de viés identitário que não economiza adjetivos na exaltação do “povo baiano”, da “vida baiana”, de um “grande baiano”; empenha-se na “divulgação” do que supostamente seria a “verdade” e o “segredo” da Bahia, “seu mistério maior”, bem como das “ruas e magia de Salvador”, vista por uma perspectiva essencialista como uma “cidade tão cheia de caráter e tão ciosa de seu caráter”.

Há, na apresentação da exposição feita por Jorge Amado, de forma evidente, uma apologia da mestiçagem e da democracia racial, que é classificada pelo escritor como “nosso orgulho”. A noção, propagada por Gilberto Freyre (1967) no livro *Casa-Grande & Senzala*, como sabemos, historicamente construiu uma visão romântica, eurocêntrica e autoindulgente, para dizer o mínimo, do legado da escravidão no Brasil e, particularmente na Bahia, onde o racismo estrutural continua a ser sistematicamente negado sob o manto do exótico e do turístico. De certa forma, a noção de *baianidade* atualizava, na Salvador dos anos de 1950, a partir dos trópicos e da forte herança colonial brasileira, a ideia de *primitivismo* que pautou a assimilação da arte africana no contexto europeu do início do século passado.

De fato, como tem demonstrado um conjunto relevante de pesquisas acadêmicas recentes<sup>12</sup>, a afirmação de valores modernos nas artes na Bahia vai se

<sup>12</sup> Podemos citar “*O mundo negro: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador* (2010), de Osmundo Pinho; “*A Bahia de Jubiabá em fotografias de Pierre Verger*” (2005) e *Caminhos do Modernismo na Bahia: Anísio Teixeira e as políticas culturais (1947-1951)* (2013), de Juciara Barbosa; *O corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá*, de Joselia Bastos de Aguiar; “*Carybé a legitimação de um discurso das baianidade na integração das artes em Salvador*” (2015) e “*A presença das culturas negras na arte moderna em Salvador e o discurso da baianidade*” (2016), de Neila Dourado Gonçalves Maciel; e *Além dos baiunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem*, de Ayrson Heráclito Novato Ferreira (2016).

dar a partir de uma renovação estética que privilegia, em seus temas e abordagens, a paisagem colonial, o olhar para o passado e a apropriação de manifestações populares e afro-brasileiras por uma elite cultural branca, em especial a partir do olhar de viajantes e artistas estrangeiros, atraídos muitas vezes pela paisagem mística, negra e sensual propagada pela música de Dorival Caymmi e pela literatura de Jorge Amado, a partir dos anos de 1930, com grande repercussão nacional e internacional.

Como nos informa Juciara Barbosa (2007), entre 1946 e 1951, um conjunto de noções e de pontos de vistas sobre a Bahia será construído através de uma série de reportagens veiculadas nas revistas nacionais *O Cruzeiro* e *A Cigana*. São 25 matérias assinadas por Odorico Tavares, sendo 18 acompanhadas de fotografias do etnólogo e repórter fotográfico francês Pierre Verger, editadas e legendadas pelo primeiro. Esse conjunto de reportagens resulta, ainda, no livro *Bahia: imagens da terra e do povo* (1951), do mesmo autor, com ilustrações do artista plástico argentino Carybé, moldando uma determinada imagem da Bahia dentro e fora do país, divulgada e celebrada como sua *baianidade*. O conceito, historicamente, apaziguou conflitos e reproduziu uma imagem des-historicizada da negritude, ao mesmo tempo em que invisibilizou críticos, historiadores da arte e artistas afro-brasileiros, estes últimos vistos, comumente, como “artesãos primitivos” (FERREIRA, 2016).

Diretor dos Diários Associados no estado, grupo de comunicação de propriedade de Assis Chateaubriand, responsável pela criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e pela vinda do casal Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi ao Brasil, o jornalista e colecionador de arte pernambucano Odorico Tavares é um dos nomes por trás da estadia de Lina Bo Bardi na Bahia e, ao mesmo tempo, uma das figuras mais importantes na consolidação do ideário ligado à arte moderna que se consolidará como hegemônico a partir do início dos anos 1950 no estado, pautado pela celebração da mestiçagem e da *baianidade*, bem como pelo esforço de promoção turística do estado, que projetos pedagógicos emancipadores de mestres revolucionários como Anísio Teixeira, Hans-Joaquim Koellreuter, Yanka Rudzka, Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi irão confrontar, ainda que as relações entre os diversos agentes que passam a integrar esse emergente *ecossistema cultural* nem sempre tenham sido estanques, revelando-se até mesmo contraditórias.

Nesse sentido, é pertinente observar que é, igualmente, de uma condição de “estrangeiridade” que Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves irão conduzir seus projetos

na Bahia, que então experimenta uma relação ambígua e contraditória entre a celebração de uma determinada noção de *baianidade*, que continua a alimentar fantasias coloniais e linhas abissais, e a abertura para relações sociais e culturais com cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, e com o mundo, especialmente na consolidação de uma aparato de formação que apontará para outras possibilidades de construção sobre o presente, de entendimento da arte moderna e do popular.

De acordo com Juliano Pereira (2007, p. 99), a exposição *Bahia* apresenta inovações tanto no que se refere ao “discurso elaborado acerca do conjunto exposto” quanto em relação à “forma de expô-lo”. Primeiro, pela proposta de apresentar uma *civilização*, ou seja, uma *cultura*, dentro de uma exposição de arte e, portanto, fora do recorte estritamente antropológico ou etnográfico. Em segundo lugar, pela sua *arquitetura cênica*, em que “cada objeto vem comentado” com a “intenção de recriar no espaço expositivo a mesma ambientação na qual ele se encontrava originalmente e do qual foi retirado” (PEREIRA, 2007, p. 104).

Em outras palavras, trata-se de um processo de construção de uma cena para o objeto apresentado. Sobre a descrição dos aspectos da mostra Bahia, logo no início, o visitante se depara com um Exu, uma escultura de Mário Cravo que guarda a entrada do galpão, ocupando o mesmo lugar que essa divindade tem nos terreiros do Candomblé e reproduzindo a sua função no espaço religioso, que é a de proteger, fazer a sentinela do local. O visitante, ao ingressar no pavilhão, depara-se com a conhecida imagem do chão coberto de folhas de eucalipto e seu perfume envolvendo o ar e, então, vão-se seguindo os exemplos dessa forma de expor contextualizando, comentando o objeto apresentado. (p. 104).

Os exemplos se seguem e revelam o desejo de reconstituição de um mundo, que Lina e Martim Gonçalves apontaram, no texto de apresentação da mostra, como sendo aquele do *homem estético*, reivindicando a *dimensão coletiva da atividade artística*, sua compreensão como manifestação da vida do homem e não como uma atividade individual, privilégio de alguns poucos. A exposição contava, ainda, com diversos sistemas expositivos especiais pensados e projetados pela arquiteta, como a vitrine onde ficavam os objetos africanos ou os varais montados ao longo de toda a lateral direita com hastes leves de madeira ajustáveis sobre pequenas estruturas cônicas de concreto com conchas e outros materiais com calcários incrustados.

Essas estruturas foram produzidas para a exposição de 150 fotografias, a maior parte de Marcel Gautherot, mas também de Pierre Verger, Silvio Robatto e Ennos Melo, os dois últimos seus alunos. As imagens abordavam aspectos da

arquitetura, da cidade e dos hábitos da população da Bahia, flutuando sobre o espaço, entremeadas por objetos diversos. A esse acervo, reunido em sua maior parte por Martim Gonçalves, somam-se à indumentária completa de um vaqueiro e um conjunto de seis bonecas de pano e palha com as vestes de divindades do candomblé: os orixás Omolu, Yemanjá, Iansã, Xangô, Oxalá e Nanã. O antropólogo Vivaldo Costa Lima, um dos primeiros integrantes e colaboradores do CEAO, criado pelo filósofo português Agostinho da Silva, definiu sua participação no projeto como de caráter etnográfico, trabalhando na “disposição, identificação das peças e objetos religiosos afro-brasileiros” (LIMA, 1959 *apud* SANTANA, 2011, p. 231).

Essa forma de expor, reconstituindo os ambientes e as funções dos objetos expostos, propunha a experimentação de recursos sensoriais e que levavam à participação do visitante, incluindo música, rodas de capoeira, danças, comidas, palestras. Assim, o que podemos observar é que, mais do que contextualizar ou comentar, a exposição buscava produzir o efeito de uma convocação, ou seja, provocar uma experiência através de uma espécie de encenação da dimensão ritualística na qual aqueles objetos surgiam na vida cotidiana, seja nas festas populares religiosas ligadas ao candomblé, como o *presente de Yemanjá*, que Lina presenciou em sua primeira viagem à Bahia, ou nas procissões católicas de Monte Santo, com sua Igreja no alto, de onde voltara de viagem, com Mário Cravo, carregada de ex-votos.

Lina Bo Bardi vem pela primeira vez à Salvador, segundo Zollinger (2010), em fevereiro de 1958, para visitar o terreno da Casa do Chame-Chame, projeto encomendado pelo médico Rubem Nogueira. Em companhia do escultor Mário Cravo Jr., participa da Festa de Yemanjá, conhece Dorival Caymmi e faz uma viagem de três dias pelo interior da Bahia, passando pelas cidades de Cachoeira, no Recôncavo; Feira de Santana, Euclides da Cunha, Canudos e Monte Santo, no Sertão. Durante esse percurso, registra em um caderno de anotações suas impressões, sensações, desenhos e primeiros croquis para o projeto da casa, num bairro da cidade que à época tinha um grande número de terreiros de candomblé, que passam naquele momento por uma expansão, após as perseguições sofridas durante o Estado Novo.

Carla Zollinger (2010), em sua cuidadosa leitura desse caderno, observa que a arquiteta irá dotar a exposição *Bahia* e todas suas obras arquitetônicas realizadas nesse período em Salvador – a casa do Chame-Chame, a casa de Mário Cravo, a

reforma do Conjunto do Unhão e a exposição Nordeste – de uma narrativa constituída por elementos materiais e imateriais colhidos a partir de suas observações e vivências. Essas anotações, de acordo com Zollinger, seriam um registro de suas memórias, impressas mais tarde nas casas que construiu e em seus projetos museológicos, que passam a integrar características mais orgânicas em relação ao racionalismo moderno, buscando articular o passado e o presente, o imaginado e o vivido. Como Benjamin, a arquiteta buscava nos objetos da cultura material os vestígios da memória, ou seja, a espessura temporal das coisas, sua materialidade impregnada de experiência, de cultura da vida.

Para Zollinger, o processo de criação de Lina Bo Bardi se constitui como soma, a partir da acumulação, em que matéria e memória se tornam instrumentos de uma arquitetura que deveria ser veículo de um conteúdo vital, entrando em comunhão com costumes, hábitos e formas criadas pelas necessidades materiais e espirituais da vida cotidiana. Os elementos que registrava em seu caderninho, assim, reapareciam mais adiante em detalhes e conceitos aplicados em suas obras e em sua arquitetura expositiva. Não apenas como elementos formais, mas como narração de experiências vividas e transmitidas através de materiais que conteriam a sua vinculação histórico-social.

Ao analisar as duas propostas projetadas por Lina Bo Bardi para a exposição *Bahia* no Ibirapuera (a segunda, com três versões), observa que aquela narração ilustrada, em seu caderno, da primeira viagem realizada à Bahia, condensando sua memória e a memória do lugar, seria retomada em sua arquitetura expositiva. Lá estavam referências ao “pavimento seco e macio das folhas de bananas secas” (BARDI, 1958 *apud* ZOLLINGER, 2010, p. 11) da estrada percorrida entre as cidades de Cachoeira e Feira de Santana e que seria inspiração, assim como os terreiros de candomblé que visitou, para esse “jardim ritual” que criou no pavilhão do Parque Ibirapuera, coberto por folhas verdes de eucalipto que emitiam um perfume quando tocadas, tendo no centro desse espaço uma árvore de flores de papel.

A árvore, por sua vez, ocuparia lugar análogo ao altar da Igreja de Monte Santo, num tablado situado no alto, sendo necessário subir uma escadinha para chegar até ela, onde, cumprindo uma espécie de ritual ou procissão, ao atravessar a exposição, os espectadores poderiam ser também atores desta. Estava também, no caderninho, a referência à cor “azul claríssimo” ou “cores Janaína” anotadas e pintadas em aquarela nos esboços da exposição *Bahia*, como uma alusão à

Yemanjá. Para Zollinger, Lina concebia a exposição como uma oferenda, reconstituindo o processo de soma que caracterizaria esse ritual coletivo e o próprio processo histórico-social ao qual, em sua visão, a arte moderna deveria estar vinculada:

O Presente do dia dois de fevereiro, assim como aquele levado por Lina à exposição, não tinha a pretensão de ser considerado uma obra de arte, pelo contrário, era uma obra realizada a partir de elementos perecíveis, efêmeros, comuns e cotidianos. E que, ademais, subsistiria apenas na magia e no ritual, já que se desfazia cada vez que era preparado ao ser lançado ao mar. Esses materiais perecíveis constituíam a base da expressão popular, que não pretendia criar a grande obra de arte. (ZOLLINGER, 2010, p. 102).

Recusando a arte que aspira à imortalidade, a grande arte, a obra-prima, Lina e Martim reconhecem na “precariedade dos materiais” da arte popular o sentido de contingência “peculiar à arte moderna”, denunciando a “não desejada eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo” (BARDI e GONÇALVES, 1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13). Nesse sentido, a arte poderia prescindir até mesmo de sua forma enquanto objeto, subsistindo “na magia e no ritual”, conforme sugere Zollinger, ou, ainda, como afirmam Bardi e Gonçalves, em “todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia” (p. 13).

Segundo Clifford (2011), a constituição de um sistema de arte-cultura entre o museu de arte e o museu etnográfico envolveu, historicamente, a apropriação moderna de obras de arte e de cultura não ocidentais, sendo as fronteiras entre ambos permanentemente borradas desde então. No caso do museu etnográfico, passa-se do encontro fascinante com cultura do outro através da apropriação de imagens fetiches (a incursão pela alteridade como acesso a uma área proibida do eu) à exposição de objetos de forma contextualizada – os objetos vistos como testemunhas da vida multidimensional de uma cultura.

No que se refere ao museu de arte, é a partir da apropriação modernista da arte africana e oriental, no início do século XX, que os objetos artísticos dos povos não ocidentais passam a ser vistos não apenas como *testemunhas culturais*, mas também como *obras-primas estéticas*. Desde os anos 1920, afirma, há uma migração controlada entre esses dois domínios institucionais, com uma *interpenetração* contínua entre o *estético* e o *antropológico*. Mas tanto para o museu

etnográfico, quanto para o museu de arte, a questão que se coloca a partir de então é como dar visibilidade às relações de poder estabelecidas no processo de constituição das coleções, ou seja, como deixar ver “o trabalho social concreto de sua construção” (CLIFFORD, 2011, p. 160). Ou ainda: o que um indivíduo ou um determinado grupo de indivíduos, através da prática do colecionismo, escolhe em determinado momento preservar, valorizar, difundir, tornar visível ou invisível.

A exposição, nesse sentido, parece reivindicar tanto um atravessamento das fronteiras que demarcaram historicamente os domínios do museu de arte e do museu etnográfico, quanto novas possibilidades para pensar as relações entre arte moderna e cultura popular, seja no que se refere ao paradigma etnocêntrico que pautou a assimilação da “arte dos outros” pelas vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX<sup>13</sup>, seja em relação ao modernismo brasileiro e sua proposta antropofágica de devorar a influência externa preservando, através das tradições populares, traços identitários de nossa cultura para produzir uma arte inserida nas dinâmicas contemporâneas (FERNÁNDEZ DEL CAMPO, 2011).

Podemos dizer que o tempo e a ordem da coleção de objetos expostos em *Bahia* – vista como uma oferenda, um ritual – expressam, assim como o conceito de arte defendido por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, o “trabalho social concreto de sua construção” (CLIFFORD, 2011, p. 152), constituindo-se, portanto, como uma encenação ou teatralização; uma espécie de performance, capaz de acionar, como preconizou Einstein (1934), um campo de forças; ou ainda, uma totalidade precária que articula força e forma e que se produz “na passagem entre formas de vida e formas da imagem” (BRASIL, 2011, p. 6). Daí, talvez, a afirmação de Lina e Martim, de que “não por acaso esta exposição é apresentada por uma escola de teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético” (1959 in EICHBAUER, 1991, p. 13), aqui destacando, mais uma vez, a dimensão coletiva da atividade artística, e também performativa, ritualística.

Assim, poderíamos retomar os termos do debate colocado por Fernández Del Campo (2011), para situar a exposição *Bahia*, em uma “cartografia da diferença” à margem. Não apenas pelo fato da exposição, de certa forma, antecipar, no contexto das grandes exposições de arte, a discussão no que se refere à descoberta

---

<sup>13</sup> A partir de movimentos como o *japonismo* e o chamado *primitivismo*, artistas como Pablo Picasso tiveram contato com a produção artística de países da África e do Oriente, como Japão e Índia. O cubismo é fortemente influenciado pelas máscaras de origem africana.

ocidental da “arte dos outros”, chamada de forma eurocêntrica, de primitivista, mas especialmente por recolocar e até mesmo revolucionar as possibilidades do que Clifford (2011) chamou de *interpenetração* contínua entre o estético e o antropológico.

Se, como afirma Didi-Huberman (2015, p. 202), “é de uma *situação de estranhamento* e até mesmo de ‘estrangeiridade’, que a escultura africana nascerá como objeto de conhecimento novo”, ou seja, através de seu deslocamento pela arte moderna, podemos afirmar que é a partir de uma situação semelhante que a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, ao chegar à Bahia, em 1958, irá, por meio de sua parceria com Martim Gonçalves, friccionar “as pontas da história”, conferindo novos sentidos à arte moderna e à cultura popular. A exposição não apenas buscava evitar uma redução dos objetos de arte dos povos tradicionais a uma análise formal, retiniana, ao criar maneiras de expor contextualizada ou comentada, como apontou Juliano Pereira (2007), mas também reivindicava, como observou Zollinger (2010), uma dimensão mágica, ritualística, social, através da criação de ambientes, do apelo sensorial e da possibilidade de participação do espectador, antecipando também, de certa maneira, estruturas que marcariam, no final da década seguinte, obras ambientais como *Tropicália*, de Hélio Oiticica.

Pouco mais de um mês antes da abertura da exposição *Bahia* no Parque Ibirapuera, Lina receberia o convite para dirigir o MAMB, que seria aberto em 1960, no foyer do Teatro Castro Alves em reconstrução, contando com o apoio institucional da Escola de Teatro dirigida por Martim Gonçalves, que inicialmente ancora, também, as atividades das escolas de Música e Dança, além do CEAO (SANTANA, 2011). Ali, enquanto planejava a restauração do Conjunto do Unhão e seu projeto de ocupação, Lina Bo Bardi aprofundava, através das exposições, suas investigações e reflexões em torno da arte moderna e popular.

A experiência da exposição *Bahia* permanece viva em suas ações e proposições, que deveriam resultar na criação de um Museu de Arte Popular e de uma Escola de Artesanato e Desenho Industrial vinculados ao Museu de Arte Moderna. Em suas exposições, frequentemente expunha objetos úteis entre obras de arte moderna “como posição ‘crítica moderna’, isto é como consciência da Continuidade Histórica, único meio de se compreender o moderno, resultado e soma do passado” (BARDI, 1960 in PEREIRA, 2007, p. 227).

A ideia de que a arte moderna é soma e não ruptura, bem como a de que a arte popular é uma manifestação do presente e não do passado são fundamentais para compreender o conceito de museu proposto por Lina Bo Bardi, ancorado no conceito de civilização definido do texto de apresentação da exposição *Nordeste*, que traz parte da coleção de dois mil itens reunidos por ela durante o período em que viveu em Salvador:

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. (BARDI, 1963 in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 116).

Para Lina, a invenção e o imaginário estão sempre mediados pelos territórios da existência; dessa maneira, era preciso devolver tanto à arte moderna a sua ligação com a vida – e sua dimensão enquanto expressão humana –, quanto reconhecer nas formas da arte popular e nos objetos úteis a expressão estética de um mundo concreto, vivido. Como é possível concluir, a partir do projeto de intervenção elaborado por Lina Bo Bardi para restauração e ocupação do Conjunto do Unhão (ZOLLINGER, 2010), mais do que a tentativa de alçar a arte popular à condição de belas artes ou a procura de uma síntese modernista entre cultura popular e vanguarda, dentro dos pressupostos de uma “identidade modernizadora” (FERNÁNDEZ DEL CAMPO, 2011), a arquiteta buscou romper com os dualismos e oposições que tanto marcaram o racionalismo moderno, propondo “outras formas de pensar racional e outras possibilidades do entendimento da história, da tradição e do moderno” (OLIVEIRA, 2006 *apud* ZOLLINGER, 2010, p. 74).

Não se tratava, assim, de reivindicar que a arte popular fosse alçada à mesma categoria das belas artes, uma das primeiras formas de reconhecer o que Fernández Del Campo (2011) chamou de “arte dos outros”, mas de afirmar *zonas cinzentas* e de convivência entre esses dois âmbitos, questionando tanto o caráter de exceção e o estatuto da arte individual embutido no conceito de “belas artes”, quanto a compreensão do que seria “arte primitiva”, reconhecendo nos objetos comuns a manifestação estética da vida cotidiana, uma forma de reconectar arte e vida.

Lina parecia compreender, como observou Didi-Huberman (2015, p. 200), a respeito de Carl Einstein, que “somente um ponto de vista *dialético* pode fazer

justiça à complexidade de um empreendimento inaugural” e daí a necessidade de “transformar radicalmente os modelos epistemológicos do que se compreende usualmente por *história* e os modelos estéticos do que se compreende por *arte*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 202, grifos do autor). Duas transformações que, portanto, deveriam ser feitas ao mesmo tempo. Por isso, afirma, a imagem é colocada no centro do modelo história-turbilhão proposto por Benjamin. Ela é vista não como a imitação das coisas, mas intervalo, reunindo modalidades ontológicas contraditórias, como a presença e a representação, o devir daquilo que muda e a estase do que permanece. Daí, conclui, Benjamin pensar a imagem-dialética como uma fulguração, que traz a potência da colisão, em que as coisas e os tempos são colocados em contato e se desagregam nesse contato, assim como a oferenda a Yemanjá a ser depositada no mar, ritualmente, todos os anos. É por isso que, ao propor uma história e uma teoria da escultura africana a partir da análise das formas, Einstein busca trazer de volta a sua capacidade traumática, acentuando as condições de engendramento das obras, para indicar “um processo geral diferente que ultrapassa justamente a forma e seu universo para integrar a obra num amplo devir” (2011, p. 33).

A descrição das esculturas como construções formais, tem por resultado algo muito mais importante do que a descrição dos próprios objetos; a discriminação objetiva ultrapassa uma criação dada, desviando-a de seu uso para considerá-la não criação, mas reveladora de uma prática fora de seu domínio. A análise das formas, ao contrário, reside no campo do dado imediato, pois não há mais do que poucas formas comuns a pressupor. Estas, no entanto, como objetos particulares, valem mais para a compreensão, já que, como formas, exprimem tanto os modos de ver quanto as leis da visão, impondo justamente um saber que permanece dentro da esfera do dado imediato. (EINSTEIN, 2011, p. 33)

Reconhecendo, a partir de “certos elementos específicos da criação do espaço e da visão” (p. 34), o seu atributo de criações artísticas, Einstein propõe, no entanto, mais do que o gesto de reconhecimento das esculturas africanas como *obras primas estéticas*, um deslocamento também no modo de compreender a estética e a história da arte. Como apontou Didi-Huberman (2015), para Einstein, o cubismo abre a experiência formal, articulando a ela os elementos antropológicos próprios ao mundo africano. É apenas a partir da decomposição do espaço antropocêntrico na arte cubista que é possível ao Ocidente acessar a uma compreensão da arte africana. A estética, em sua visão, deveria passar a abarcar um ponto de vista

ampliado, incluindo o antropológico, para chegar, então, à vida. Ainda sobre as esculturas africanas:

A visão do espaço que se manifesta em tal obra de arte deve absorver completamente o espaço em três dimensões e exprimir sua unidade; a perspectiva ou a habitual frontalidade são aqui proscritas; elas seriam heréticas. A obra de arte deve oferecer a equação geral do espaço, pois só quando exclui qualquer interpretação temporal fundada sobre representações do movimento ela se torna intemporal. Ela absorve o tempo, integrando em sua própria forma o que nós vivemos como movimento. (EINSTEIN, 2011, p. 44).

Ao propor, portanto, uma *perspectiva dialética* do conceito de *modernidade*, o que se coloca em crise não são apenas os modelos temporais adotados pela história da arte, mas também o próprio conceito de representação adotado pela história da cultura.

Aqui podemos pensar o lugar de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves dentro do *ecossistema cultural* que passam a integrar em Salvador, tendo em vista a possibilidade que se abre à cidade, nesse momento, de apreender a perspectiva do outro como uma forma de olhar para si mesma, bem como a relação entre os artefatos culturais e o tempo, o contexto histórico e as ideias de contexto cultural, social ou racial. As imagens produzidas pela arte moderna e pela arte popular, assim, poderiam ser vistas, ambas, como “artefatos da história”, conceito adotado por Marilyn Strathern (2014, p. 211) para pensar “as imagens que contém em si tanto o tempo passado como o futuro” e que, portanto, “não devem ser situadas em um contexto histórico, pois incorporam a história”.

Ao pensar os eventos como *performance*, reconhecendo que estes só podem ser conhecidos por seus efeitos, a antropóloga observa que o tempo não é uma “linha que divide os acontecimentos”, mas reside justamente na “capacidade de uma imagem de evocar o passado e o futuro simultaneamente” (p. 215). Da mesma forma, afirma, “o espaço não é uma área delimitada por pontos; ele é a efetividade que uma imagem tem ao fazer o observador pensar sobre aqui e acolá, sobre ele mesmo e os outros” (p. 215).

Seguindo essa pista, poderíamos concluir afirmando que Lina Bo Bardi, assim como Martim Gonçalves, a partir de suas ações e vivências à frente das instituições e projetos culturais que criaram em Salvador na passagem dos anos de 1950-60, produziram no presente tempos e espaços capazes de evocar passado e futuro de

um *ecossistema cultural* que possibilitaria a emergência de um conjunto de atividades artísticas integradas e articuladas aos seus territórios de existência na cidade de Salvador.

## 2 CINEMA, MODERNIDADE E CULTURAS AFRO-ATLÂNTICAS NA BAHIA

As aproximações entre estética e antropologia caracterizam, em grande medida, o desenvolvimento das artes em Salvador nos anos de 1950. É, em certo sentido, a convergência entre o desenvolvimento do campo das artes e das humanidades, dentro do espectro das transformações e vivências experimentadas na cidade, que o historiador e antropólogo Antonio Risério (1995) se refere ao falar de uma “contextura” ou uma “circunstância ecoantropológica” própria que possibilitaria o desenvolvimento de diversos movimentos artísticos entre os anos de 1950 e 1970, especialmente, a partir da criação das inovadoras escolas de artes da UFBA e da implementação do MAMB.

Em seu já célebre livro *Avant-garde na Bahia*, o autor atribui ao surgimento de um *ecossistema cultural* próprio as condições para a emergência de movimentos que dariam origem ao Cinema Novo e ao Tropicalismo, aludindo a um momento em que “a província se pensou planetária: informações de – e para – todos os lugares” (1995, p. 15), desenvolvendo práticas culturais que se distinguiam daquelas vividas no universo da cultura brasileira de forma mais ampla, fortemente marcadas, naquele momento, por dinâmicas nacionalistas. Em suas palavras:

[...] a Bahia pôde se levantar, com toda a sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais – e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob os signos da modernidade e da radicalidade. (RISÉRIO, 1995, p. 13-14).

Propomos aqui, no entanto, pensar tais “circunstâncias ecoantropológicas” através de um ponto de vista ampliado, buscando conectar, dialeticamente, de acordo com o conceito benjaminiano de “origem-turbilhão”, a pré e a pós-história, bem como a multitemporalidade dos processos artísticos e culturais que engendraram a afirmação de valores modernos no cinema, na arquitetura, nas artes e na educação, tendo em vista, ainda, a emergência de um “mundo negro” na vida social e cultural hegemônica da cidade de Salvador e do Recôncavo, região geográfica que circunda a Baía de Todos os Santos.

Em vez da perspectiva romântico-mestiça<sup>14</sup> que pauta, em grande medida, a leitura de Risério a respeito da “singularidade” da Bahia, atribuída à sua condição de isolamento, portanto, ao seu *primitivismo*, buscaremos observar os trânsitos atlânticos de africanos e afro-descendentes que retornam aos seus países de origem na África no período pós-abolição e que irão reconstruir, conforme aponta Osmundo Pinho (2010), um “mundo negro” articulado ao signo África desse outro lado do Atlântico, que passa a ganhar visibilidade, especialmente entre nos anos de 1930 a 1950, com as lutas por afirmação e descriminalização de manifestações culturais afro-brasileiras, como o candomblé e a capoeira.

Buscaremos compreender, assim, o conceito de *reafricanização* de uma forma mais ampla que aquele postulado pelo próprio Risério, em outro clássico dos estudos culturais baianos, *Carnaval Ijejá* (1981), no qual estabelece a saída do bloco afro Ilê Ayê no Carnaval de Salvador, em 1975, como marco originário dos movimentos de afirmação de uma identidade afro-descendente no estado.

Destacamos também que antes da criação das escolas de artes da UFBA e do MAMB, ainda no imediato pós-guerra, há uma intensificação dos trânsitos atlânticos, com a chegada de muitos viajantes europeus ao Porto de Salvador, a exemplo de fotógrafos, etnólogos, repórteres, interessados em registrar culturas que, pensavam, estavam em vias de desaparecer frente à “marcha” do progresso e da história. Muitos permanecem e se tornam referências incontornáveis do modernismo na Bahia, que se afirma a partir dessas relações vivas e quase sempre assimétricas de *inter e transdisciplinariedade* no campo das artes e das humanidades.

Por fim, como apresentamos no primeiro capítulo, buscamos demonstrar como o diálogo com artistas e intelectuais de vanguarda europeus, convidados a participar da construção das escolas de arte e do MAMB, na segunda metade da década de 1950, será marcado por profundas tensões no campo cultural e social.

Ao analisar as relações entre cinema, modernidade e culturas afro-atlânticas na Bahia, observamos, em especial, as dinâmicas estabelecidas entre os movimentos de afirmação das culturas afro-brasileiras e sua apropriação modernista

---

<sup>14</sup> A diluição da identidade afro-descendente no nacional, a partir do elogio da mestiçagem e da democracia racial, é uma ideologia que se torna hegemônica, poderíamos dizer, a partir dos Congressos Afro-brasileiros de 1934 e 1937, realizados em Recife e Salvador, sob a liderança, respectivamente, de Gilberto Freyre e Edison Carneiro. Em ambos, a participação de lideranças religiosas do candomblé contribuiu, em um sentido, para legitimar socialmente manifestações da cultura negra e, em outro, para reforçar os discursos ancorados nas ideias de cordialidade e democracia racial.

e branca na construção de imaginários regionais e nacionais. Assim, frente à apropriação modernista da cultura negra, buscamos dar visibilidade às lutas por emancipação, liberdade, reconhecimento social e cultural das populações afro-descendentes, em especial no que se refere à valorização e descriminalização do candomblé e da capoeira, o primeiro visto como núcleo original da cultura negra na Bahia e, também, da arte afro-brasileira (MUNANGA, 2000; PINHO, 2010).

Desse modo, tentaremos compreender não apenas como o cinema participa do movimento de afirmação da arte moderna em Salvador, mas também as relações que serão estabelecidas entre o modernismo nas artes, no cinema e as culturas de matriz africana, tendo em vista o lugar central ocupado pelo Brasil e, especialmente, por Salvador e pelo Recôncavo, nos trânsitos e trocas transatlânticas resultantes da diáspora africana.

## 2.1 Modernidade e culturas afro-atlânticas

A modernidade e o chamado “primitivismo” constituem duas correntes fundamentais para a arte e o pensamento no século XX. Nesse contexto, como observa Liliane Meffre (2011), o escritor e historiador da arte alemão Carl Einstein pode ser considerado tanto como o “descobridor da arte africana” (p. 7), por ter sido quem primeiro conferiu às máscaras e esculturas africanas o estatuto de arte, como também “um dos maiores teóricos da arte moderna, especialmente do cubismo” (p. 8), tendo vivenciado a modernidade a partir de países coloniais como a Alemanha e a França, quando o contato com objetos vindos da África, trazidos por exploradores, militares, comerciantes, missionários e grandes viajantes dão origem a coleções e museus etnográficos:

Os grandes países colonizadores como a França, a Bélgica e a Alemanha constituíram coleções e propunham em seus museus etnográficos espécimes de uma arte que provocava e retinha a atenção dos jovens artistas de Paris, Tervuren, Dresden, Munique ou Berlin. Esse encanto pela arte negra se desenvolveu especialmente em Paris. Jovens pintores de vanguarda, os *fauves* em primeiro lugar, André Derain, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, depois os cubistas Pablo Picasso e Georges Braque, que tinham descoberto com curiosidade e fascinação essas estátuas e máscaras de uma arte dita então negra, tribal ou primitiva. (MEFFRE, 2011, p. 14).

Trata-se, portanto, como apontou Clifford (2011), de um momento marcado por esse encontro fascinante com a cultura do outro ou, ainda, de uma incursão pela alteridade como acesso “a uma área proibida do eu” (p. 149) que vai caracterizar, em grande medida, a apropriação modernista da arte africana e oriental no início do século XX. Construída como a alteridade do Ocidente, “o cenário dos resíduos de uma temporalidade e de um modo de vida em vias de extinção, o contra-campo da modernidade” (CESAR, 2013, p. 141), a África e os africanos – e de forma mais ampla, o “ser negro” – tornam-se, frente ao empreendimento colonial, segundo Frantz Fanon, uma “invenção” do homem branco:

“Olhe, um preto!” Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso.  
 “Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia.  
 “Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.  
 “Mãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível.  
 Eu não aguentava mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a *historicidade* que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. Ia ao encontro do outro... e o outro, evanescente, hostil mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia. A náusea... (FANON, 2008, p. 105).

O trecho reproduzido acima, retirado do livro *Pele negra, máscaras brancas*, publicado originalmente em 1952, é bastante conhecido. Psiquiatra e intelectual negro nascido em 1925, na Martinica, ativista dos movimentos de libertação dos países da África ainda sob o domínio colonial no pós-guerra, com o seu pensamento vai contrapor, aos movimentos de afirmação da *negritude* que ganham grande visibilidade nos anos de 1950, liderados por nomes como Aime Cesáire e Leopold Senghor, uma perspectiva que coloca a luta contra o racismo ligada, fundamentalmente, ao enfrentamento das formas de opressão racial e a uma mudança radical das estruturas sociais.

Para Fanon, como sintetiza Dennis de Oliveira (2018), para além de uma afirmação “essencializante” de uma identidade negra, seria preciso romper com a “reificação da opressão na formação das subjetividades negras”, entendendo a construção do sujeito como um “processo realizado dialeticamente entre a subjetividade e as ambiências sociais”. Tendo em vista que “o humanismo é, assim, um devir, um vir-a-ser para o sujeito negro” (não paginado), Oliveira observa que,

para Fanon, sua plena construção só pode se realizar a partir de uma perspectiva de descolonização do poder e, portanto, também das subjetividades e das formas de produção de conhecimento.

Na Bahia, essa discussão tem como elemento central o conceito de *reafricanização*, entendido pelo antropólogo Osmundo Pinho como um processo histórico de longa duração e de autoelaboração, que irá estabelecer, a partir do século XIX, em especial no contexto pós-abolição, o candomblé jeje-nagô como fundamento e núcleo originário da cultura negra, constituído como base para a ação, *agência* ou “atividade consciente” afro-descendente, em suas lutas por libertação, autonomia e dignidade:

O agente social afro-descendente, quer seja como identidade política organizada coletivamente, posição de sujeito discursiva, ou subjetividade individual, emerge na história sob a estrutura da contingência, no lapso produzido pela ambiguidade interpretativa dos discursos raciais, nacionais e de gênero. Aquele que “faz a diferença”, o agente, é o autor da história na medida em que a re-conta a partir da reconstrução de outros pontos de vista. Outros mundos e outras visões de mundo. (PINHO, 2010, p. 19).

Essa re-construção, observa, ocorre a partir dos fluxos e refluxos entre as duas margens do Atlântico – África e Bahia – por africanos e afrodescendentes que retornam aos seus países de origem, passando a viver como mensageiros entre os dois mundos e que serão responsáveis pela constituição de uma tradição, inventada como todas as tradições, composta por um “repertório transatlântico de símbolos, discursos e instituições enraizadas na conexão África-Brasil” (PINHO, 2010, p. 95). O autor cita, como um testemunho ocular fulgurante desses trânsitos, o depoimento de Nina Rodrigues, em seu livro *Africanos no Brasil*, publicado em 1933:

Foi presa (sic) de bem profunda emoção, que assisti em 1897 uma turma de velhos nagôs e haussás, já bem perto do termo da existência, muitos de passo incerto e coberto de alvas cãs tão serôdias na sua raça. Atravessar a cidade em alvoroço a embarcar para a África, em busca da paz do túmulo nas mesmas plagas em que tiveram berço. (RODRIGUES, 1933 *apud* PINHO, 2010, p. 94).

Reconhecendo que as identidades são construções discursivas, inventadas no interior das lutas por representação, o autor busca “reconstituir uma identidade afro-descendente” para “fazê-la ‘falar’ do interior de narrativas hegemônicas” (PINHO, 2010, p. 19). Dessa forma, re-interpreta o conceito de *reafricanização*

proposto por Risério, a partir da ação de sujeitos políticos e históricos afrodescendentes, a exemplo do ogeladê Martiniano Eliseu do Bonfim, apresentado como “operador transatlântico do nacionalismo diaspórico yorubá e como intelectual orgânico” (PINHO, 2010, p. 95) do candomblé na Bahia. Filho de Eliseu, africano liberto vindo da cidade de Egbé, na Nigéria, Martiniano conhece a África aos 11 anos de idade. Estuda em Lagos, onde aprende yorubá, inglês e é iniciado como babalaô, retornando à Bahia 11 anos depois. Realiza, a partir de então, outras viagens ao continente africano, comercializando produtos entre Lagos e Salvador. Ao morrer, em 1943, portanto um pouco antes da emergência dos movimentos de afirmação da arte moderna no estado, tinha 84 anos, e era o mais conhecido e respeitado babalorixá da capital baiana. Ao lado de Mãe Aninha, de quem foi amigo e conselheiro, é apontado como o principal antecessor do processo de *reafricanização* do candomblé em Salvador. Mãe Aninha será substituída por Mãe Senhora, que será uma das mais importantes lideranças religiosas da Bahia entre 1942 e 1967, à frente do Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo, terreiro frequentado por artistas e intelectuais como Pierre Verger, incluindo os Obás de Xangô<sup>15</sup> Jorge Amado, Caymmi e Carybé.

Em seu livro, “*O Mundo Negro*”: *hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador* (2010), Pinho irá contestar tanto as representações construídas a partir dos Congressos Afro-Brasileiros realizados em Recife e em Salvador, em 1934 e 1937, que visaram dignificar a cultura negra para tomá-la como substrato da cultura nacional, elegendo o mestiço como símbolo da brasilidade, conforme a perspectiva pós-racialista e culturalista adotada, especialmente, a partir do pensamento de Arthur Ramos e Gilberto Freyre; quanto àquelas erigidas a partir do livro *Carnaval Ijejá* (1981), de Antonio Risério, que centraliza o conceito de *reafricanização* em torno dos movimentos de afirmação de uma identidade negra do final dos anos de 1970, a partir da fundação do bloco afro Ilê Ayê – “mundo negro” em nagô. Conforme aponta Pinho, a fundação do bloco afro, integrado apenas por negros e negras, é vista por Risério como o momento inaugural de “uma nova fase na vida cultural em Salvador”, que “alteraria para sempre o panorama das relações sociais na Bahia” (PINHO, 2010, p. 13). Em ambos os casos, o autor busca evidenciar os

<sup>15</sup> O corpo de 12 sacerdotes, cargos que poderiam ser ocupados por representações civis, conselheiros chamados de Obás de Xangô, foi instituído por Mãe Aninha em 1937, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, como forma de aumentar a proteção da casa, assim como seu prestígio e legitimação social em um período de forte repressão aos cultos de matriz africana.

efeitos de domesticação operados por discursos essencializantes sobre a construção desse “mundo negro”, que se associam, por sua vez, a um “substrato político que o conecta à reprodução desigual da estrutura social” (p. 18).

Segundo a narrativa dominante, é somente após os Congressos Afro-Brasileiros que ocorre uma inflexão no reconhecimento, pelas elites, das manifestações culturais de matriz africana como a capoeira e o candomblé, na época criminalizadas e, ainda hoje, sobretudo no caso das religiões afro-brasileiras, objetos de preconceitos, perseguições e embates judiciais. No entanto, como afirma Pinho, sua “textualização”, seja pelos estudos afro-brasileiros nos anos de 1930; pelo desenvolvimento da antropologia e dos desdobramentos do Ciclo da UNESCO, a partir dos anos de 1950; ou por sua reapropriação pelo mundo da cultura e das artes, a partir da perspectiva de construção de uma identidade moderna e nacional, ao mesmo tempo mantenedora de uma determinada hierarquia social e racial, revela um universo de disputas e negociações em que a emergência de sujeitos afrocentrados se dá dentro do que Homi Bhabha (2013) chamou de espaços liminares, fronteiriços, ou seja, espaços de contingências, lutas por poder e hegemonia cultural.

Em 1944, durante o Estado Novo, o ator, diretor e dramaturgo Abdias Nascimento criará no Rio de Janeiro, com outros intelectuais, o Teatro Experimental do Negro (TEN), que irá reivindicar, ao mesmo tempo, a afirmação de uma identidade negra, e não apenas mestiça, como também uma perspectiva afrocêntrica do marxismo, com a crítica ao racismo como um dado estrutural do capitalismo. A organização da Convenção Nacional do Negro Brasileiro, em 1945, será uma resposta direta aos Congressos Afro-Brasileiros do Nordeste, combatendo uma visão considerada exótica e objetificante do negro, visto sempre pelo viés sociológico e antropológico. O congresso combate, portanto, as ideias de consensualidade e tolerância dominantes, a partir de então, sobre a questão racial. Em contraposição, propõe uma práxis política que vai chamar de *quilombolismo*, tomando o Quilombo de Palmares e seu líder, Zumbi, como referências de resistência, organização social e política, que remetem, por sua vez, aos levantes e lutas históricas por liberdade, dentro de uma contra-história da escravidão.

Osmundo Pinho (2010), ao propor uma re-interpretação do conceito de *reafricanização*, vista como um processo aberto e inconcluso, busca, por um lado: 1) reconhecer o papel da cultura e da identidade na ressignificação das práticas

cotidianas e das subjetividades individuais; e, por outro: 2) apontar um encadeamento entre as *performances* das identidades afrodescendentes (BHABHA, 2013) no início do século XX e a emergência de um “mundo negro performado de maneira originária ou ritualmente fundante pelo Ilê Ayê em 1975” (PINHO, 2010, p. 18), que possibilitaria, por sua vez, o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), ou seja, de uma estrutura organizada de atuação política no contexto da modernização<sup>16</sup> e dos movimentos pela redemocratização, em diálogo com “as novas conexões da diáspora africana, tais como as lutas de libertação colonial na África e os movimentos soul e Black Power nos Estados Unidos” (p. 406).

Dessa forma, o autor articula, de maneira dialética, a importância da cultura e da identidade na construção de novos sujeitos políticos e históricos a um projeto de refundação do social, materializado através de uma *consciência insurgente*, presente tanto nos processos históricos de longa duração, quanto nos movimentos organizados dos anos de 1970. Com isso, finalmente, propõe uma revisão da dicotomia que pautou, historicamente, a valorização da cultura de tradição africana e a proposta de releitura afrocêntrica do marxismo.

É dentro desse ecossistema, portanto, que emerge no pós-guerra, tanto uma geração de artistas afro-descendentes ligados à afirmação do candomblé jeje-nagô como núcleo originário da cultura negra na Bahia – a exemplo de Mestre Didi, filho de Mãe Senhora e assobá do Ilê Axé Opô Afonjá –, como também a construção de valores associados à arte e ao cinema modernos, em interações complexas e frequentemente desiguais, com um “mundo negro” que ganha cada vez mais visibilidade no tecido social e cultural hegemônico da cidade de Salvador.

## 2.2 Cinema e modernismos afro-atlânticos

Nos anos de 1950, surge em Salvador uma produção de filmes documentários e experimentais que ocorre em diálogo com outros campos artísticos e manifestações culturais afro-brasileiras. Buscaremos demonstrar que, para além

---

<sup>16</sup> É apenas nos anos de 1970, afirma Pinho (2010), que surge uma classe média negra, formada por trabalhadores do Pólo Petroquímico da Bahia, e que reventará espaços como o bairro da Liberdade e a Ladeira do Curuzu como territórios negros.

da atuação do crítico e historiador Walter da Silveira (1915-1970) à frente do Clube de Cinema da Bahia e de seu diálogo com uma emergente cena da crítica e do cinema independentes no Brasil. Essa produção irá se constituir, especialmente a partir dos movimentos de afirmação da arte moderna, como parte de um *ecossistema cultural e estético* que corresponderá a profundas mudanças sociais, urbanas, econômicas, políticas e subjetivas, vividas em Salvador e no Recôncavo.

Até a década de 1940, de acordo com Milton Santos (2012), o porto permanece como principal responsável pela elaboração do organismo urbano da cidade. Sobre seu processo de expansão e modernização urbana, no pós-guerra, o geógrafo baiano afirma:

As funções atuais revelam seja uma adaptação a um quadro herdado do passado, utilizado como ele é ou adaptado, parcial ou totalmente, seja a criação de uma nova paisagem, superposta ou justaposta à paisagem já existente. É o dinamismo próprio da cidade atual que fornece a explicação da presença, ao lado de um conjunto de construções modernas, dos restos do passado, velhas casas ricas que perderam seu antigo papel residencial e se degradam. O quadro antigo, herança do passado, não foi completamente substituído, enquanto sobre um sítio artificialmente criado, nascia uma cidade moderna, de tipo americano, sobre aterros recentes. (SANTOS, 2012, p. 30).

Nessa superposição ou justaposição de paisagens novas e antigas que adquirem novas funções e se degradam, o centro da cidade se constitui, como afirma Santos, no teatro de uma “luta de tendências” (p. 28). Entre 1930 e 1950, observam-se os efeitos mais visíveis da *reafricanização*, com as lutas pela descriminalização e reconhecimento social e cultural do candomblé e da capoeira; os movimentos grevistas dos portuários e trabalhadores têxteis; a ocupação dos velhos casarões coloniais pela população negra, formada majoritariamente por pequenos prestadores de serviços e trabalhadores informais; o desenvolvimento dos estudos afro-brasileiros, posteriormente da sociologia e da antropologia, que vão eleger a cultura negra, e em especial o candomblé, como o principal foco de interesse; e, a emergência de uma geração de artistas afro-baianos.

Nesse mesmo período, há um processo de popularização do cinema. A expansão das salas, em Salvador, acompanha o primeiro impulso de modernização urbana da cidade, durante os governos de J. J. Seabra, de 1912 a 1924, inspirada nas ideias de progresso e de apagamento do passado que pautaram, assim como no Rio de Janeiro e em São Paulo, as obras realizadas pelo Barão Haussman em

Paris. Essas mesmas que deram origem ao estudo sobre as passagens parisienses de Walter Benjamin (2009), que buscava observar, frente às profundas e traumáticas transformações na paisagem urbana parisiense, os escombros do passado.

No caso do Brasil, essas reformas não tiveram o mesmo substrato econômico, industrial, técnico e científico que pautaram a experiência da modernidade nos países do Norte. Especificamente em Salvador, os signos mais visíveis da modernidade, a exemplo do cinema, dos novos meios de comunicação e de transporte, como o automóvel e o bonde, logo iriam se adaptar à vasta “moldura colonial” (BARBOSA, 2013, p. 74). Porém, como em muitos lugares, o cinema se tornaria, na década seguinte, nas palavras de Walter da Silveira (2006, vol. 2, p. 133), um “delírio coletivo”: “Não havia infância que não sonhasse ir às matinês do Olympia. [...] E não havia adulto que não desejasse ir às sessões ‘só para homens’, que, com certos filmes, começavam à meia-noite...”<sup>17</sup> (p. 128). No início dos anos de 1920, Salvador tinha 300 mil habitantes, nove salas de cinema e sete mil lugares (SILVEIRA, 1978, p. 61).

Em 1897, no mesmo ano em que Nina Rodrigues registrou ter visto atravessar, em alvoroço, africanos libertos embarcando de volta à África (PINHO, 2010, p. 94), a chegada do cinema em Salvador, no dia 4 de dezembro, coincidiria com o fim da Guerra de Canudos: “Os soldados baianos desembarcavam, naquele dia, na estrada de ferro, entre flores, confetes e foguetes” (SILVEIRA, 1978, p. 8). Apenas dois anos depois da primeira exibição dos Lumière para 120 pessoas, no Grand Café em Paris, o cinema ocuparia o teatro Politema, com capacidade para 1900 espectadores, rivalizando com o antigo Teatro São João, que havia abrigado “as velhas noites das campanhas abolicionista e republicana, com a presença de Castro Alves e Ruy Barbosa” (SILVEIRA, 1978, p. 8).

Nos anos 1930, para além da adaptação das salas ao cinema sonoro<sup>18</sup> e da consolidação dos gêneros cinematográficos de Hollywood, os cinemas de Salvador projetavam também filmes franceses, alemães, entre outros. Do Brasil, faziam sucesso os musicais carnavalescos no estilo de *Alô, alô Brasil* (1935), de Wallace

---

<sup>17</sup> Walter da Silveira, “Os primeiros 25 anos do cinema na Bahia”. In: *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*, vol.1 (org. José Umberto Dias). Salvador: Oiti, 2006, p.133, p.128. Originalmente publicado no *Diário de Notícias da Bahia*, em 06 de março de 1960.

<sup>18</sup> Segundo Walter da Silveira (1978, p. 77): “Em 1934, todas as salas de Salvador – Glória, Guarani, Liceu, Jandaia, São Jerônimo, Santo Antonio, Itapagipe – só projetavam filmes pelo novo sistema”.

Downey. Segundo Walter da Silveira, o Cine-Teatro Guarani e o Santo Antônio chegaram a passar produções soviéticas, a exemplo de *A Mãe* (1926), de Pudovkin, e *O Encouraçado Potenkim* (1925), de Eisenstein, exibido em 1934, mesmo ano em que o crítico entra para Juventude Comunista<sup>19</sup>. No imediato pós-guerra, observa, foi exibido *Ivan, o terrível* (1944), também de Eisenstein, e havia brechas, conforme apontou, para “testemunhar que o neo-realismo constituía a grande escola cinematográfica da época” (SILVEIRA, 1978, p. 83), com filmes como *Roma, cidade aberta* (1944), de Roberto Rossellini, antes da consolidação da hegemonia norte-americana. A “restauração” do filme europeu nas salas de cinema, afirma Silveira, só ocorreria, em definitivo, a partir da criação do Clube de Cinema na Bahia.

No pós-guerra, há um novo impulso de modernização urbana e artístico-cultural em Salvador por parte de uma elite econômica, intelectual e artística, além de agentes públicos, que buscam afirmar valores ligados à arte moderna e a uma identidade cultural nacional e regional. Em que pese a frequente referência à Semana de Arte de 1922 como modelo para pensar o modernismo no estado e daí a afirmação recorrente de que este “chegou tarde à Bahia”, Ayrson Heráclito Ferreira (2016, p. 20) observa que a centralidade do movimento vanguardista paulista é questionada desde, pelo menos, o Manifesto Regionalista (1926) de Gilberto Freyre, com reverberações em Salvador, com o surgimento da Academia dos Rebeldes (1928), que contou com a participação do escritor Jorge Amado e do jovem poeta e aspirante a crítico de cinema Walter da Silveira.

Para Ferreira (2016), se por um lado a articulação problemática estabelecida por Freyre entre modernidade e tradição, a partir de Recife e da relação Norte-Sul, contribuirá para a construção de um imaginário do Nordeste ligado a uma perspectiva tradicionalista, que vê a Bahia como a “maternidade” do país e que encontrará diferentes formulações a partir da segunda metade dos anos de 1940, pautadas pelo elogio à mestiçagem e a uma suposta democracia racial, por outro, seria preciso reconhecer a pertinência da crítica à perspectiva antropofágica, que prevê uma atualização estética da arte brasileira com as vanguardas europeias a partir da apropriação formal de elementos da cultura popular. Para o autor, ao reivindicarem uma “arte moderna sem ser modernista”, artistas e intelectuais do Norte e Nordeste buscaram, em diferentes momentos, o reconhecimento de uma

---

<sup>19</sup> Cronografia. In: *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti, 2006.

pluralidade maior de vozes e modos de ser, no que se refere à construção da arte moderna no Brasil. Afinal, argumenta, não seria possível reduzir a cultura popular a uma sintaxe formal, nem a arte moderna ao projeto modernista de São Paulo<sup>20</sup>.

Na Bahia, muitos artistas participam da construção de uma determinada ideia de *baianidade*, a partir da “descoberta” de aspectos da cultura popular urbana negra, marcada pela música, pela dança e pela religião de matriz africana, antes menosprezadas pelas elites e pelo Estado. A cidade de Salvador – e o estado da Bahia – tornam-se, a partir do pós-guerra, foco nacional e internacional de interesse, atraindo viajantes, fotógrafos, etnólogos, antropológicos, artistas, escritores, intelectuais e cineastas. A sua mística seria construída a partir de três aspectos: 1) a antiguidade histórica (durante três séculos foi primeira capital da Colônia); 2) a beleza natural e arquitetônica (a baía, a Cidade Baixa e a Cidade Alta, o conjunto colonial); 3) a originalidade cultural afro-brasileira (RISÉRIO, 1993 *apud* STAM, 2008, p. 297). Salvador emerge, como sintetizou o brasilianista Robert Stam, como “centro carismático” tanto do catolicismo, com suas centenas de igrejas barrocas, quanto do candomblé, com o crescimento significativo do número de terreiros, após a perseguição do Estado Novo.

Com a criação da Comissão Nacional do Folclore, em 1947, ligada à UNESCO, há um esforço de diversas instituições e agentes culturais de documentar e preservar tradições que, avaliavam, poderiam desaparecer. No Nordeste, ainda na segunda metade dos anos de 1940, é notória a ação de fotógrafos como os franceses Marcel Gautherot e Pierre Verger. O primeiro chega ao Brasil em 1939, passando a atuar, em seguida, para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN). A partir de 1958, engaja-se na Campanha Nacional do Folclore, coordenada pelo etnólogo baiano Edison Carneiro, registrando manifestações da cultura popular brasileira em diversas regiões do país. Deixou um acervo de 21 mil negativos em preto-e-branco, atualmente sob os cuidados do

---

<sup>20</sup> De acordo com Ayrson Heráclito Ferreira (2016), embora as leituras predominantes do Manifesto Regionalista, de Gilberto Freyre (1926), destaquem apenas seus aspectos retrógrados, abordagens mais recentes tem ressaltado sua resistência a pensar o modernismo no Brasil por uma única via. Em sua visão, “o ataque freyriano ao Modernismo de Mário de Andrade tinha como objetivo a crítica ao processo de reelaboração da cultura tradicional sob o ponto de vista moderno. [...] Freyre reage fortemente a essas operações de cunho antropofágico, que transformaram as artes e tradições nacionais em sintaxes para livre criação na arte moderna. Esse acervo matricial da cultura brasileira não pode ser compreendido nem operado como mero elemento formal, desprovido de seus contextos regionais” (p. 20-21).

Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, incluindo uma das mais importantes coleções de fotografias da capoeira na Bahia<sup>21</sup>.

Em 5 de agosto de 1946, Pierre Fatumbi Verger (1902-1996), fotógrafo-viajante que se torna, na Bahia, também africanista, chega a Salvador, cidade que escolherá como sua residência. Atua como fotógrafo contratado dos *Diários Associados* para a revista *O Cruzeiro* e, também, como pesquisador das relações entre Bahia e países africanos do Golfo do Benim, a partir de uma bolsa concedida por Théodore Monod<sup>22</sup> (1902-2000), do Instituto Francês da África Negra, em Dakar, no Senegal. Interessado, assim como Gautherot, em “civilizações desaparecidas ou em vias de desaparecer” (AGUIAR, 2008, p. 6), ao chegar à Bahia havia percorrido, desde 1932, os cinco continentes do mundo como *free lancer*, tendo realizado fotografias para jornais, revistas, agências fotográficas, exposições e museus de caráter etnográfico, a exemplo do Museu Etnográfico do Trocadero<sup>23</sup>, posteriormente transformado em Museu do Homem, em Paris.

Segundo Jérôme Souty (2007), o francês foi responsável por “renovar o olhar eurocêntrico sobre o negro” no âmbito da Antropologia Visual, em que a fotografia ainda era utilizada como “ferramenta da antropologia física de caráter racista” (*apud* AGUIAR, 2008, p. 9). Na Bahia, conforme aponta Josélia Aguiar, notabilizou-se não apenas por transformar técnica e esteticamente a fotografia realizada no estado, mas também por sua obra escrita, de caráter multidisciplinar, sobre o candomblé e a

<sup>21</sup> O conjunto dessas fotografias foi analisado por Luís Vitor Castro Júnior, no livro *Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo na capoeira é festa e labuta 1940-1960*. Salvador: EDUFBA, 2018.

<sup>22</sup> Pierre Verger conhece Théodore Monod em 1940, quando é mobilizado pelo exército francês por seis meses em Dakar, durante a guerra. Após sua viagem pelo Nordeste, fotografando para a revista *O Cruzeiro*, envia para o Instituto Francês de África Negra imagens de cultos afro-brasileiros na Bahia e em Pernambuco. Obtém, então, de Manod, a primeira bolsa para estudar a religião e cultura iorubá na África Ocidental, onde é iniciado no culto dos orixás. Apreende a adivinhação pelo Ifá e se torna Fatumbi, que quer dizer renascido. A bolsa se renova e as pesquisas são documentadas em negativos, até que, nos anos de 1950, Manod passa a solicitar que Verger também escreva livros e artigos científicos. Na Bahia, Verger contribui na criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), do Museu Afro-Brasileiro e da Casa do Benim (AGUIAR, 2008). Em 1966, obtém o título de doutor em Estudos Africanos pela Sorbonne, em Paris, com uma tese sobre as trocas culturais entre a Baía de Todos os Santos e o Golfo do Benim. O livro *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos Séculos XVII a XIX* seria publicado, em francês, em 1968, e em português, apenas em 1987, pela Editora Corrupio, criada por Arlete Soares, em 1979, para lançar suas obras no Brasil.

<sup>23</sup> Após sua primeira viagem à Polinésia, atraído pelos filmes de Flaherty (*Moana*, 1926), e de Murnau (*Tabu*, 1931), Verger passa a colaborar com o Museu Etnográfico do Trocadero, em Paris. A partir de 1934, torna-se encarregado do laboratório de fotografia, onde conhece o antropólogo Alfred Métraux (1902-1963) e os antigos membros das expedições Dakar-Djibouti, de Marcel Griaule, e da Groelândia, Paul-Émile Victor, convivendo com, entre outros etnógrafos importantes do período, Michel Leiris, colega de Carl Einstein na revista *Documents*.

história da escravidão. Segundo a autora, Verger não apenas “via de outro modo”, mas também “influenciou o modo de ver de outros fotógrafos” (AGUIAR, 2008, p. 10). Com sua Rolleiflex posicionada acima do estômago, sua principal característica técnico-formal, fotografava com a visão de baixo pra cima, às vezes um pouco inclinada para frente, o que permitia uma aproximação maior com o outro. Para a autora, Verger subverte os padrões da fotografia urbana e do negro consolidados à época, contribuindo para fazer circular imagens de uma Bahia africana, cujo principal indício de sua singularidade é o corpo, visto como um corpo africanizado<sup>24</sup> e territorializado na cidade, em especial, em seu centro histórico; mas que tem sido apontado, também, como um corpo muitas vezes objetificado pelo olhar erótico e exotizante. No caso das imagens do candomblé, o foco prioritário no transe e em seus rituais secretos vem sendo criticado por descontextualizar o fenômeno em relação aos seus aspectos comunitários e ao conjunto das práticas e da filosofia que envolve as religiões de matriz africana.

Quando Verger chega a Salvador, o jornalista pernambucano Odorico Tavares já era, desde 1942, o diretor dos *Diários Associados* na Bahia. Destacando-se, no campo das artes, como colecionador, curador e cronista da coluna Rosa dos Ventos no *Diário de Notícias*, atuará, a partir de 1946, em parceria com o fotógrafo francês, como repórter das revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, veículos que também integram o grupo de comunicação de Assis Chateaubriand<sup>25</sup>, fundador, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), dirigido pelo *marchand* italiano Pietro Maria Bardi, com colaboração de Lina Bo Bardi. Das 25 matérias realizadas por Verger para *O Cruzeiro*, entre 1946 e 1951, 18 são em parceria com Odorico Tavares. Por sua atuação como intelectual e mecenas das artes em veículos de comunicação de distribuição massiva, o jornalista irá contribuir, assim como as fotografias de Verger, para a difusão de uma determinada imagem da Bahia, tanto internamente quanto externamente, que irá informar a expectativa de turistas e visitantes a respeito de

---

<sup>24</sup> Josélia Aguiar aponta, em sua dissertação, *O corpo nas ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá* (2008), a partir da análise das fotografias publicadas em seu primeiro livro editado no Brasil, *Retratos da Bahia* (1980), composto majoritariamente por fotografias publicadas nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, para o vínculo entre o corpo negro africanizado (e não mestiço) e o território da cidade.

<sup>25</sup> Na Bahia, faziam parte dos Diários Associados o jornal *Estado da Bahia*, a *Rádio Sociedade* e o *Diário de Notícias*. No país, o grupo de Assis Chateaubriand chegaria a ter 34 jornais, uma editora, numerosas revistas, 36 estações de rádio e 16 emissoras de televisão. A revista *O Cruzeiro* destaca-se como uma publicação que irá conferir uma grande atenção à visualidade, com a utilização do fotojornalismo de forma pioneira, a partir de mudanças introduzidas pelo fotógrafo Jean Mazon (BARBOSA, 2007, p. 31).

temas como festas populares, cultura afro-baiana, religiosidade, gastronomia, música e artes plásticas.

Por intermédio de Tavares, o pintor Pancetti, seu amigo pessoal e de quem adquirirá diversas obras, muda-se para Salvador em 1950, onde viverá até 1957, sendo apontado pelo jornalista, em reportagem para *O Cruzeiro*, como um “novo Gauguin”<sup>26</sup>. Para Ferreira os signos de uma ideia de *baianidade* ou *afro-baianidade*<sup>27</sup> veiculados por essas reportagens alimentam o imaginário criado em torno de uma “Bahia exótica, pitoresca e dita pouco moderna” em uma palavra, poderíamos dizer, *primitiva*. Assim, é através do “olhar informado do viajante estrangeiro (Pierre Verger) e traduzida pelo representante dos *Diários Associados* em Salvador (Odorico Tavares)” que se consolida o ideal de uma Bahia “mestiça e refratária à urbanidade moderna”, já presente nas narrativas de Jorge Amado e nas músicas de Dorival Caymmi (FERREIRA, 2016, p. 28). Ao longo das décadas seguintes, esse ideário, caro ao desenvolvimento das artes modernas na Bahia, transforma-se, de acordo com autor, “no leito do rio” dos fluxos da história, ou seja, em sua corrente hegemônica, na qual algumas trajetórias serão traçadas de forma fluida e sem atritos:

A cultura baiana, nos parece, ficou estrategicamente conhecida nas mídias pelas imagens de Pierre Verger, pelas histórias narradas por Jorge Amado e pela sonoridade de Dorival Caymmi. Não seria leviano afirmar que até hoje em dia muitos olhares que buscam a Bahia estão introjetados por uma expectativa de reconhecer essas imagens, que foram difundidas nas obras desses artistas. Paralelo a esse fenômeno, foram publicizados diversos conceitos veiculados ao *modus vivendi* baiano: mito do paraíso racial, da mestiçagem sincrética e da terra da felicidade. A afirmação desses discursos por uma elite intelectual e a sua veiculação midiática, servia de forma utilitária à construção e legitimação de uma baianidade, muito bem apropriada pelas forças políticas dominantes, esvaziando seu capital cultural e transformando-os em produtos turísticos (FERREIRA, 2016, p. 29).

<sup>26</sup> Em sua tese de doutorado, *Além dos bahiunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem*, Ayron Heráclito Ferreira (2016) destaca o mecenato de Odorico Tavares em relação a Pancetti, que ao chegar à Bahia já era conhecido nacionalmente e internacionalmente, tendo participado da Bienal de Veneza. Destaca duas matérias publicadas na revista *O Cruzeiro*, uma de 7 de janeiro de 1956, em que aponta o pintor como o “novo Gauguin”, e outra de 09 de fevereiro de 1957, com o título “Abaeté pousa para Pancetti”, para apontar a pretensão etnocêntrica do olhar sobre a Bahia (p. 62).

<sup>27</sup> O termo “baianidade” é reivindicado por Gilberto Freyre como sendo de sua autoria: “A ausência da Bahia me deixa incompleto no meu brasileiro. Preciso mais de ver a Bahia do que ouvir o hino nacional para me sentir ortodoxamente brasileiro. [...] Se há neologismo de que eu me orgulho de ter sido o criador, é a expressão “baianidade”, que inventei em 1943 para definir uma condição complexamente psicocultural: a do baiano” (1962 *apud* FERREIRA, 2016, p. 27).

Ao lado de Verger, que aos poucos deixa de fotografar, dedicando-se mais à publicação de artigos científicos e às viagens entre Daomé (antigo Benim) e Nigéria, outro artista importante na construção dessa ideia de *baianidade* é o argentino Hector Julio Paride Bernabó, o Carybé, que chega com sua família para morar em Salvador em janeiro de 1950, obtendo do secretário estadual de Educação e Saúde, Anísio Teixeira, uma bolsa para documentar em desenhos as festas populares e costumes de Salvador. Com uma carta de indicação bastante elogiosa do amigo Rubem Braga, tendo realizado sua primeira exposição individual no país em 1945, no Rio de Janeiro, Carybé receberá também a encomenda de um mural para o *hall* de entrada da Escola Parque II, no Corta-Braço (atual Pero Vaz), mesmo bairro do Barracão de capoeira de Mestre Waldemar, próximo à Liberdade, que irá frequentar com bastante assiduidade aos domingos (BARBOSA, 2013; FURRER, 1989).

Ao longo de todo o ano de 1950, Carybé frequentou e desenhou, além das festas populares do Bonfim, de Yemanjá, da Conceição, as feiras livres, as rodas de capoeira e os candomblés. No mesmo período, realizou uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com ilustrações do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Em agosto, exibiu pinturas a óleo, têmperas e desenhos no Bar Anjo Azul. Em novembro, além de participar do II Salão Bahiano de Belas Artes, com as obras *Jogo de capoeira* (nanquim) e *Jogo de capoeira* (guache), expôs no Museu de Arte de São Paulo, apresentando têmperas e desenhos com motivos de aspectos da cultura baiana. No início de 1951, em janeiro, realizou uma exposição na Secretaria de Educação, na Vitória, atual Museu de Arte da Bahia – MAB, com os desenhos realizados a partir de sua residência artística na cidade e que darão origem à publicação dos cadernos da *Coleção Recôncavo* (1951). Esses desenhos e o mural *Panorâmica de Salvador*, realizado em 1951, seriam suas realizações mais importantes do período (BARBOSA, 2013). O mural, executado em têmpera sobre a parede, medindo 2m x 6m, foi integrado ao projeto arquitetônico moderno do prédio escolar. A obra traz uma representação da vista da cidade alta e da cidade baixa a partir do mar, tendo no primeiro plano os saveiros deslizando no mar da Baía de Todos os Santos e o forte de São Marcelo:

Dividindo horizontalmente a composição está a cidade de Salvador com suas imponentes construções, a exemplo da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e do Elevador Lacerda. Para representar a cidade, foi utilizada uma significativa diversidade de cores. Por fim a composição se completa com a representação do céu em variados tons de azul e amarelo.

Entre outros aspectos que chamam a atenção, a representação de um avião sobre a tradicional paisagem traz mais um elemento de particular interesse à cena. A composição também apresenta o entrelaçamento de formas planas que se sobrepõem suavemente envolvendo as figuras representadas, lembrando um pouco o uso de similar recurso em murais de Portinari. (BARBOSA, 2013, p. 269-270).

O artista, ilustrador e desenhista, que esteve em Salvador pela primeira vez em 1938 como correspondente do jornal argentino *Pregón*, conhecendo já naquela ocasião o Mestre Bimba, realizará, a partir de 1950, umas das obras mais expressivas no que se refere à construção de uma imagem da Bahia e dos baianos. Tendo morado na Itália ainda criança e estudado, em 1927, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, quando chega à Salvador Carybé já havia viajado diversos países da América do Sul e realizado trabalhos diversos. Será um dos artistas estrangeiros a se integrar aos movimentos ligados à arte moderna na Bahia:

A imagem formulada por Carybé, por exemplo, atravessa diversos setores da sociedade, remetendo a um conjunto de ideias, expectativas e valores que constituem um imaginário urbano. Presente nas principais coleções particulares, nas primeiras galerias de arte moderna na cidade de Salvador, no Museu de Arte Moderna da Bahia, nas grandes mostras de arte pelo país, como a Bienal de São Paulo, e, marcadamente integradas à arquitetura, através de seus mais de 30 painéis e murais, localizados, quase sempre, em espaços de ampla circulação de pessoas, sua obra contribuiu muito na construção da imagem de cidade vivenciada e refletida por seus habitantes. (MACIEL, 2016, p. 217).

Segundo Neila Maciel (2016, p. 210), Carybé representa “um pensamento e de uma estética voltada para o encantamento e a apropriação do universo imagético e simbólico das culturas negras existentes na capital do estado”, participando da construção de um determinado imaginário sobre a cidade, as relações entre seus habitantes e o que é viver nela. A autora chama atenção, em sua produção de murais e painéis, para a visão romântica do passado, plena de “resquícios coloniais” (p. 212), que “contribuiu muito para reforçar o discurso cordial da miscigenação harmoniosa” (p. 216). Segundo Maciel:

Torna-se relevante observar que as narrativas elaboradas nos painéis e murais por este artista evocam uma Salvador do passado, do período colonial, remetendo às funções anteriores do local em que se apresentam, no caso, os novos edifícios construídos durante a reurbanização da capital em meados do século passado. Sua obra, vai além das paisagens, se detém no registro, ou ainda, na interpretação de alguns signos marcantes da cultura afro-brasileira e popular. Signos advindos das populações que antes ocuparam a Cidade Baixa, região do Comércio e suas imediações,

desde os primórdios da cidade-portuária, primeiramente como escravos e depois como libertos, ocupando funções nos postos de trabalho relacionados aos serviços de mão de obra pesada e barata. Os painéis e murais realizados em edifícios da arquitetura moderna rememoram, portanto, esse passado, ao mesmo tempo em que estão integradas às construções que evocavam o progresso, a funcionalidade, o desenvolvimento tecnológico, a otimização do tempo e dos espaços, a internacionalização dos modelos. (MACIEL, 2016, p. 217).

Esse olhar colonial produz imagens, representações e símbolos de uma cidade imaginada, representada e vivenciada, talvez *performada*, por múltiplos agentes. Nela, pode-se dizer, uma geração de artistas estrangeiros, entre eles, Verger, Carybé, Pancetti, Hansen-Bahia<sup>28</sup>, constrói uma perspectiva, de muitas maneiras, eurocêntrica sobre a expressão artística, religiosa, filosófica e política da cultura afro-baiana, até então discriminadas pelo Estado e pelas elites locais (ALVARENGA, 2014). Assim, como observaram diferentes autores, é em grande medida pelo olhar de artistas de outros estados e países que as primeiras gerações de artistas modernistas baianos se voltam, no campo da visualidade, para as manifestações populares da Bahia, que passam a ser reconhecidas como originais e singulares:

Esse quadro se transforma a partir da primeira geração de modernistas baianos, os quais passam a observar e se interessar de modo incisivo por tudo o que fizesse parte do contexto popular, seguindo os passos do modernismo brasileiro de um modo geral, mas voltando-se, especificamente, para o universo das culturas de matriz afro-brasileira, potencial cultural marcante em Salvador. [...] as manifestações populares começaram a ser valorizadas, ou ao menos reconhecidas, pelos artistas e intelectuais, pelo poder público e, alguns anos mais tarde, pelo setor turístico, transformando Salvador num atrativo nacional, recebendo o apoio e divulgação dos meios de comunicação. (MACIEL, 2016, p. 211).

Para Juciara Barbosa (2013), é especialmente a partir das políticas culturais promovidas pelo educador Anísio Teixeira, de 1947 a 1951, durante o governo de Octávio Mangabeira, que haverá uma maior aceitação, por parte das elites artísticas e intelectuais locais, de valores associados à arte moderna, com a ampliação de um sistema de arte e cultura no estado, que acompanha, por sua vez, um conjunto de investimentos na modernização e expansão urbana da cidade. Cabe notar, portanto, que esse processo é conduzido pelo Estado, e não por uma ascendente burguesia

---

<sup>28</sup> O também desenhista, ilustrador e gravador alemão expõe pela primeira vez em Salvador em 1955, na Galeria Oxumaré, passando a viver na cidade e constituindo uma obra bastante particular, a partir de diálogo entre o expressionismo alemão e a história da escravidão na Bahia.

industrial, como acontece em São Paulo nesse mesmo período, quando, além do MASP, são inaugurados o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, ambos em 1948, e a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, a mais ambiciosa iniciativa de industrialização do cinema no Brasil, com a construção de estúdios na cidade de São Bernardo do Campo. Interessante observar, assim, como a Bahia irá dialogar, a partir do final dos anos de 1940, com as dinâmicas culturais que ocorrem em São Paulo e no Rio de Janeiro, bem como entre África, Brasil e Europa, no pós-guerra, com a retomada de certa intensidade dos trânsitos atlânticos.

Desde o século XIX, tendo permanecido à margem dos processos que pautaram o desenvolvimento econômico, técnico e científico do Sul do país – que priorizaram, no contexto pós-abolição, dentro de uma estratégia de branqueamento da sociedade brasileira, a mão de obra de imigrantes europeus, em detrimento de africanos e afro-descendentes saídos da escravidão, lançados à própria sorte e, portanto, sem possibilidade de inserção social ou econômica – a Bahia busca superar, nesse momento, o que é compreendido pelas elites políticas, econômicas e sociais locais como um “descompasso”<sup>29</sup> em relação ao desenvolvimento de São Paulo e ao seu próprio passado de metrópole colonial do Atlântico Sul.

Ao longo do século XVIII, segundo a historiadora Kátia Mattoso (1992), a Cidade de São Salvador da Baía de Todos os Santos se transforma numa “metrópole colonial do Novo Mundo”, cidade intermediária, de passagem, maior porto do Atlântico Sul, rota fundamental de conexão entre Américas, Caribe, África, Oriente<sup>30</sup> e o “maior mercado de escravos trazidos da África” (p. 78). No entanto, após o Fausto colonial, com a transferência em 1763 da capital do país para o Rio de Janeiro, o estado teria perdido sua centralidade, entrando numa condição de ensimesmamento, com a manutenção de características do período Colonial.

É especialmente no governo de Octávio Mangabeira, no período de redemocratização pós-Estado Novo, como demonstrou Barbosa (2013), que no estado ganha forma um impulso modernizador. No campo da educação e da cultura,

---

<sup>29</sup> O professor e economista Rômulo Almeida irá chamar esse “descompasso” de “enigma baiano”, buscando compreender, no livro *Traços da história econômica da Bahia no último século e meio* (1951), as razões que levaram o estado a entrar numa fase de estagnação econômica e social após a pujança do período Colonial.

<sup>30</sup> Segundo Mattoso (1992), Salvador se consolida, ao mesmo tempo, como um pólo de exportação de pau-brasil, açúcar, algodão e fumo; e, por outro lado, uma praça mercantil, um empório de armazenamento para importação de produtos manufaturados vindos de Portugal e do Oriente.

são as ideias, políticas e ações de Anísio Teixeira – que deixa o cargo de Conselheiro de Ensino Superior da UNESCO para assumir a Secretaria de Educação e Saúde da Bahia<sup>31</sup> – que serão responsáveis, em grande medida, pelo caráter de *inter* e *transdisciplinariedade* que irá marcar o desenvolvimento do cinema e das artes em Salvador e no Recôncavo.

É preciso lembrar que, em 1946, quando a UFBA é criada pelo reitor Edgard Santos, a maioria da população permanecia analfabeta<sup>32</sup> e a Bahia ocupava o penúltimo lugar no país em número de alunos frequentando a escola. Além disso, com uma economia ainda predominantemente agrária, eram inúmeros os problemas de comunicação, transporte e energia. Essa condição levará Anísio Teixeira, inspirado nas ideias do educador e filósofo norte-americano John Dewey<sup>33</sup>, a elaborar não apenas o maior plano de expansão da rede escolar realizado até aquele momento, mas, sobretudo, a pensar um projeto que colocava a escola no centro da vida e dos hábitos do cidadão, ou seja, um projeto de educação integral, representado especialmente pelo modelo das Escolas Parque, que traziam uma visão inovadora também para a arquitetura e as artes integradas (BARBOSA, 2013).

Entre outras iniciativas, Teixeira responderá por projetos e ações como: 1) o início das obras do Teatro Castro Alves<sup>34</sup>, pensado como um Centro Educativo de Arte Teatral que deveria abrigar música, dança e artes cênicas, de forma a reunir entretenimento, cultura e formação artística; 2) a realização, em 1948, da Exposição de Arte Contemporânea<sup>35</sup>, mostra itinerante com curadoria do escritor carioca

---

<sup>31</sup> Instalada no Corredor da Vitória, em edifício restaurado para esse fim e que posteriormente abrigará o Museu de Arte da Bahia (MAB), a Secretaria de Educação e Saúde contará com um Departamento de Cultura, que vai se tornar um grande centro de apoio para as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema e a literatura (TAVARES, 2006 *apud* BARBOSA, 2013, p. 191).

<sup>32</sup> De acordo com Anísio Teixeira, ao assumir a Secretaria de Educação e Saúde, havia em Salvador quatro prédios escolares com um total de 35 salas, para 2800 alunos. Em todo o interior, eram 64 escolas, com 240 salas. O estado atendia, assim a 22.000 mil crianças, sendo que a população escolar seria, no mínimo, de 32.000 alunos na capital e 430.000 no interior. “Faltavam assim escolas que pudessem ser chamadas escolas para 440.000 alunos” (TEIXEIRA, 1949 *apud* BARBOSA, 2013, p. 198).

<sup>33</sup> Tendo estudado com John Dewey nos Estados Unidos, traduzindo dois de seus ensaios para o português, publicados em 1930, em livro com o título *Vida e Educação*, Anísio Teixeira se destaca, nacional e internacionalmente, por sua “imaginação pedagógica” e pela defesa intransigente da “democracia e da educação para a democracia”, tendo contribuído em diversas frentes para a formulação de políticas públicas para educação (NUNES, 2000, p. 10).

<sup>34</sup> Desde o incêndio do Teatro São João, em 1923, a cidade se ressentia com a ausência de espaços para espetáculos, uma vez que o Teatro Guarany e o Jandaia estavam quase totalmente voltados para exibições cinematográficas (BARBOSA, 2013, p. 222).

<sup>35</sup> O título da exposição evita, propositadamente, a palavra “moderna”, exibindo obras de Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti, Burlle Marx, Guinard, Santa Rosa, Iberê Camargo, entre outros, incluindo

Marques Rabelo, que contou com campanha de comunicação e ações educativas para apresentar ao público conceitos relacionados à arte moderna; 3) a organização, entre 1949 e 1956, do Salão Bahiano de Belas-Artes<sup>36</sup>, responsável por estimular e dar visibilidade à primeira e segunda geração de artistas modernistas; 4) a encomenda de murais modernistas a artistas como Carlos Bastos, Carybé, Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, para as Escolas-Classe e a Escola Parque do Complexo Educacional Carneiro Ribeiro, construídos em bairros pobres e predominantemente negros como Liberdade, Corta-Braço (atual Pero Vaz) e Pau Miúdo; 5) o apoio à revista *Caderno da Bahia*<sup>37</sup>, editada entre 1948 e 1951, que teve papel fundamental na difusão e promoção de ideais modernistas, contando inclusive com uma seção de cinema, assinada por Walter da Silveira; e 6) o apoio à realização do I Festival de Cinema da Bahia, em 1951, responsável pela legitimação cultural do cinema como arte moderna em Salvador e por conectar Salvador a uma emergente cena da crítica e do cinema independentes no Brasil<sup>38</sup>.

Assim, apesar da primeira grande exposição de arte moderna na Bahia ter ocorrido em 1944, com curadoria do artista paulista Manoel Martins, do escritor Jorge Amado e de Odorico Tavares<sup>39</sup>, bem como da realização, antes e depois, de

---

artistas das vanguardas internacionais do início do século XX, como Picasso e Renoir. Segundo Barbosa (2013), foi realizada em parceria com Odorico Tavares, diretor do *Diário de Notícias*, uma campanha de comunicação e ações educativas, com a realização de cinco palestras, para introduzir o público baiano aos conceitos relacionados à arte moderna, quebrando a resistência apresentada pelo academicismo da Escola de Belas Artes.

<sup>36</sup> Os Salões foram realizados anualmente, de 1949 a 1956, com exceção de 1952 e 1953. Na primeira edição, a exposição foi realizada no Hotel da Bahia, ainda em obras. A última ocorreu na Escola de Belas Artes e na Galeria Oxumaré. As demais tiveram lugar no Belvedere da Sé. (SCALDAFERRI, 1998).

<sup>37</sup> A revista circulou entre agosto de 1948 e setembro de 1951, contando com seis números e um suplemento, estando disponível no Museu de Imprensa da Associação Bahiana de Imprensa.

<sup>38</sup> O Clube de Cinema da Bahia, embora mantido pelos seus sócios, contou com apoio eventual de Anísio Teixeira, como em sua primeira sessão, realizada em 21 de junho de 1950 no auditório da própria Secretaria de Educação e Saúde, e na realização do I Festival de Cinema da Bahia. Sobre o apoio ao Festival de 1951, além de menções encontradas nas cartas trocadas entre Walter da Silveira e Alex Viany, disponíveis no acervo digital de Alex Viany ([www.alexviany.com.br](http://www.alexviany.com.br)), o patrocínio da Secretaria de Educação é citado em notícias de jornais do período, a exemplo do artigo "O Primeiro Festival de Cinema da Bahia", publicado pelo jornal *Diário de Notícias*, em 18 de abril de 1951, p. 3.

<sup>39</sup> Realizada na antiga Biblioteca Pública do Estado da Bahia, na Praça Municipal, a exposição foi montada a partir dos acervos pessoais dos curadores, em especial dos trabalhos de Manoel Martins, que vem a Salvador a convite de Jorge Amado para ilustrar seu livro *Bahia de Todos os Santos*. A exposição, que trazia também obras de Lasar Segall, Alberto Gomide, Tarsila do Amaral, Volpi, Flávio de Carvalho, Portinari, Di Calvalcanti, Pancetti, Cícero Dias, entre outros, não teve uma boa aceitação do público, nem da crítica, ligada especialmente ao academicismo da Escola de Belas Artes (SCALDAFERRI, 1998; BARBOSA, 2013; FERREIRA, 2016).

exibições pequenas, individuais e coletivas<sup>40</sup>, de acordo com Juciara Barbosa (2013, p. 13), é apenas a partir da “execução de projetos integrando arquitetura, arte e educação”, conduzidos por Teixeira, que se afirma no estado uma geração de artistas responsáveis por uma renovação estética no campo das artes visuais e, ao mesmo tempo, pela valorização de aspectos da cultura popular urbana e marítima, marcada pela música, dança e religião de matriz africana.

Entre 1948 e 1951, surgem também, como aponta Barbosa, espaços como o Ateliê do artista Mário Cravo Jr., na Ladeira da Barra, que abrigará uma espécie de coletivo de artistas resistentes ao academicismo da Escola de Belas Artes<sup>41</sup>; a Galeria Oxumaré, de Carlos Eduardo da Rocha, no Passeio Público; nas proximidades, o bar e galeria Anjo Azul, do pintor Carlos Bastos; e o antiquário José Pedreira, no Largo 2 de Julho. Como críticos de arte, destacam-se, além de Odorico Tavares, a atuação de José Valladares, que será o diretor do MAB, e Rubem Valentim, artista e crítico afro-brasileiro com obras apresentadas desde o I Salão Bahiano de Belas-Artes, sendo talvez o único a trabalhar com referências abstratas e geométricas, construtivista, a partir do universo religioso do candomblé.

Chama atenção, na revista *Caderno da Bahia*, editada por Cláudio Tuiuti Tavares, Carlos Vasconcelos Maia, Darwin Brandão<sup>42</sup> e Wilson Rocha, seu caráter *interdisciplinar*, com a difusão e promoção de valores modernistas ligados à literatura, artes visuais e música; e *transdisciplinar*, tendo contado, desde seus primeiros números, com artigos etnográficos de Edison Carneiro e Roger Bastide, sobre temas relacionados à cultura afro-brasileira<sup>43</sup>. De forma surpreendente, a

---

<sup>40</sup> Sante Scaldaferrri (1998) chama atenção para a exposição de José Guimarães, em 1932, e para a participação, em 1944, dos artistas Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Jenner Augusto, considerados os principais nomes da primeira geração modernista, nas exposições dos Salões ALA (Ala das Letras e das Artes), organizados de 1937 a 1948, sob a direção da Escola de Belas Artes, pelo crítico Carlos Chiachio; e do Salão de Arte Americana, realizado em espaços como a Biblioteca Pública do Estado e a Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, pautado pelo academicismo e pelo impressionismo romântico. Chiachio também foi um dos responsáveis pela revista literária *Arco & Flexa*, fundada por Carvalho Filho e que contou com cinco números entre 1928 e 1929 (BARBOSA, 2013).

<sup>41</sup> Além de Mário Cravo Jr., outros artistas, como Carlos Bastos, Jenner Augusto, Rubem Valentim e Lygia Sampaio, que participam dos primeiros Salões Baianos, utilizavam o espaço (BARBOSA, 2013, p. 102).

<sup>42</sup> Darwin Brandão atua nos quatros primeiros números da revista. Nos dois últimos, Vasconcelos Maia se torna o diretor responsável e Cláudio Tuiuti Tavares e Wilson Rocha assinam como Diretores-Secretários. Revista *Caderno da Bahia* (1948-1951), Acervo Museu de Imprensa, da Associação Bahiana de Imprensa.

<sup>43</sup> Na primeira edição, de agosto de 1948, Darwin Brandão publica o artigo “Edison Carneiro e os costumes afro-brasileiros”. Na quarta, de agosto de 1949, Edison Carneiro publica artigo de capa

revista modernista irá incluir também, a partir de seu terceiro número, o cinema – visto ainda como uma arte menor em muitos meios intelectualizados –, contando com a colaboração de Walter da Silveira.

Reunindo uma nova geração de artistas e intelectuais que emerge na cena cultural de Salvador no pós-guerra, muitos ligados ao Partido Comunista, o grupo promove a edição de livros, leilões de arte e exposições, com a divulgação, apoio e incentivo a artistas modernos. Em suas seis edições e um suplemento, que contaram com a colaboração de nomes consagrados nacionalmente, como Monteiro Lobato, Manuel Bandeira e Carlos Drummond, publica contos, poemas e ilustrações, além de reproduções de obras modernistas, incluindo jovens artistas que começavam se destacar nos Salões Bahianos de Belas-Artes. Os artigos dedicados à arte cinematográfica, veiculados a partir do terceiro número, são escritos pelo crítico e historiador da cultura e das artes Walter da Silveira<sup>44</sup>, fundador, em 1950, do Clube de Cinema da Bahia. Advogado trabalhista, integrante do Partido Comunista Brasileiro de 1945 a 1956, Silveira começou a escrever sobre cinema quando a vida cultural da cidade girava em torno da literatura e das artes plásticas. Ou, em suas palavras, numa época em que:

Os homens dedicados ao cinema sofriam uma solidão intelectual mais profunda do que a dos artistas plásticos e dos escritores. Assim, talvez, porque precisassem de amparo mútuo, os três movimentos colaboraram muitas vezes em suas atividades. (SILVEIRA, 2006, vol. 2, p. 144).

Nesse mesmo artigo, “O cinema e a história” (2006)<sup>45</sup>, em que faz uma retrospectiva dos dez anos de criação do Clube de Cinema, Silveira constata que embora o filme não fosse mais uma arte tão desprezada quanto uma década antes,

---

com o título “A população da Bahia”. Na quinta edição, também na capa, Roger Bastide publica “O segredo das ervas”.

<sup>44</sup> Walter da Silveira inicia sua colaboração com a revista *Caderno da Bahia* na edição nº. 3, de janeiro de 1949. Além de artigo literário de capa, em que discute o tema “Fundamentos da poesia afro-brasileira”, publica o texto “O herói cinematográfico”. Nas duas edições seguintes, a nº. 4, de agosto de 1949, e nº. 5, de abril de 1950, são publicados, respectivamente, “Posição do cinema” e “Cinema e Cultura”. Na última edição da revista, de setembro de 1951, além do artigo “O Festival de cinema da Bahia”, em que faz um balanço do evento realizado naquele ano, entre 28 de abril e 6 de maio, veicula um artigo de capa do cineasta Alberto Cavalcanti, com o título “Adaptações para o cinema”. No expediente da *Revista da Bahia*, Walter da Silveira aparece na edição nº. 5 e em seu suplemento, dedicado ao III Congresso Brasileiro de Escritores, ambos de abril de 1950, como responsável pelo Departamento de Cinema, ao lado de Mário Cravo Júnior (Departamento de Artes Plásticas) e Paulo Jatobá (Departamento de Música). Na revista nº. 6, seu nome figura ao lado de Mário Cravo Jr., Paulo Jatobá e Leão Rozemberg em “Secções”.

<sup>45</sup> SILVEIRA, Walter. O cinema e a história. Publicado originalmente no jornal *Diário de Notícias*, em 18 de junho de 1960.

tampouco teria alcançado seu prestígio definitivo, para então contextualizar o surgimento do cineclube no movimento de renovação artística vivido por Salvador:

Fundado em junho de 1950, o Clube de Cinema da Bahia correspondeu ao mesmo sentido cultural que caracterizava, naquela época, dois outros movimentos: na literatura, o de *Caderno da Bahia*, liderado por Vasconcelos Maia, Wilson Rocha e Cláudio Tavares; nas artes plásticas, que iniciava Carlos Bastos, Mário Cravo Jr. e Genaro de Carvalho. À ficção e à poesia, à pintura e à escultura vinha juntar-se, para renovação do espírito baiano, o conhecimento do cinema como a expressão estética mais representativa do mundo contemporâneo. (SILVEIRA, 2006, vol. 2, p. 143-144).

Tendo participado, em 1928, ao lado de Jorge Amado, Edison Carneiro e outros jovens literatos, da Academia dos Rebeldes, Walter da Silveira viveu, a partir de uma cidade-fortaleza do Atlântico Sul, o século do cinema. Ao lado de intelectuais como Paulo Emílio Sales Gomes, crítico do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* e fundador da Cinemateca Brasileira, e de Alex Viary, crítico, cineasta e historiador, um dos criadores do Círculo de Estudos Cinematográficos, no Rio de Janeiro, o crítico e intelectual baiano foi um dos nomes mais importantes para a consolidação da crítica e do cinema modernos no país. Tendo refletido sobre os aspectos históricos, econômicos, culturais e, sobretudo, estéticos da arte cinematográfica, construiu um pensamento instigante e ainda pouco estudado no Brasil.

### **2.3 Walter da Silveira: modernismos afro-atlânticos, o Clube de Cinema da Bahia e o Festival de 1951**

A criação do Clube de Cinema, em 1950, ao mesmo tempo em que se insere, como apontou Walter da Silveira, em um movimento cultural de afirmação da arte moderna em Salvador, acompanha também a expansão dos cineclubes em diversas capitais do país, especialmente a partir da criação, em 1948, da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, associada à Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF, e do Círculo de Estudos Cinematográficos, no Rio de Janeiro. Os vultosos investimentos de industriais paulistas nos estúdios da Vera Cruz alimentavam, por sua vez, as expectativas de reconhecimento do cinema como arte

por parte da elite intelectual e artística<sup>46</sup>. Artigos publicados em revistas como *Anhembi* e em suplementos culturais do jornal *O Estado de São Paulo* e do *Jornal do Brasil* revelam, ainda, um momento de forte interação entre linguagens artísticas e diferentes campos da cultura.

Em 1951, é criada a Bienal de São Paulo, com o objetivo de inserir o Brasil no circuito internacional de arte, e a Fimoteca do MAM passa a ser responsável por organizar retrospectivas e mostras de filmes de arte, realizadas durante o período das exposições. Para Mendes (2015, p. 92), além de possibilitar o “cruzamento de fronteiras disciplinares”, a Bienal vai se consolidar como um espaço importante para a emergência de um cinema de vanguarda no Brasil. Um momento emblemático, observa, é o debate realizado no Auditório do MAM-SP durante a VI Bienal, em 1961, após a exibição da mostra de curtas-metragens brasileiros contemporâneos, organizada por Jean-Claude Bernardet, crítico e pesquisador da Cinemateca Brasileira. Visto por Glauber Rocha como um momento originário para o Cinema Novo, comparado à Semana de 1922<sup>47</sup>, a mostra e o debate ocorrem após a Jornada Nacional de Cineclubes<sup>48</sup>, realizada em janeiro de 1959, e a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica<sup>49</sup>, ocorrida em novembro de 1960, ambos

---

<sup>46</sup> Segundo Walter da Silveira: “Parece que os homens de inteligência no Brasil perceberam, afinal, que urge a formação de uma consciência cinematográfica bastante poderosa para se antecipar e preparar o movimento cinematográfico como indústria quando vier, como tem de vir, no momento que o país emancipar-se da colonização artística estrangeira. Ao menos vale como certeza que o velho preconceito contra o cinema *arte inferior* definitivamente começa a desaparecer, sobretudo em face do extraordinário ressurgimento do cinema europeu no pós-guerra, indicativo do caráter de *arte maior* para o cinema, e que tanto passou a preocupar certos intelectuais que não acreditavam nas possibilidades estéticas do filme” (SILVEIRA, 2006, vol.1, p. 163-164). Trecho do artigo “Um clube de cinema”, publicado originalmente em 20 de agosto de 1949, no jornal comunista *O Momento*.

<sup>47</sup> Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), Glauber Rocha escreve: “Os momentos jornalísticos de 1960 a 1962 denunciam uma corrente viva; na Bienal de 1961, Jean-Claude Bernardet organizava uma ‘Homenagem ao Documentário Brasileiro’. Além da homenagem, intenções polêmicas de grandes consequências. [...] Estouravam para o público-crítica paulista *Arraial do Cabo, Aruanda, Couro de Gato*”. Um cinema, para ele, de “ruptura com os cineastas adeptos da co-produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa; esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922. Estávamos eu, Paulo Saraceni, Paulo Perdigão e David E. Neves; o crítico Walter da Silveira presidiu a sessão do debate” (ROCHA, 2003, p. 130).

<sup>48</sup> O Clube de Cinema da Bahia participa da Jornada dos Cineclubes Brasileiros, realizada de 24 a 26 de janeiro de 1959, tendo como delegados Walter da Silveira, Hamilton Correia e Glauber Rocha. (Lista de Participantes. Acervo pessoal Walter da Silveira, pasta Evento Participativo, Museu de Imprensa da Associação Bahiana de Imprensa – ABI).

<sup>49</sup> A Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica, realizada de 12 a 15 de novembro de 1960, conta com participação expressiva dos críticos do Clube de Cinema da Bahia. Walter da Silveira é convidado a participar da sessão inaugural como representante dos clubes de cinema do Norte e Nordeste. Na sessão preliminar, é eleito vice-presidente da Mesa Diretora, da qual participa também

eventos organizados pela Cinemateca Brasileira (ex-Filmoteca do MAM), em São Paulo.

Entre os filmes exibidos durante a Bienal de 1961 estavam *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro; *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha; *Igreja* (1960), de Sílvio Robatto; e *Desenho Abstrato* (1957-1960), de Robert Miller (MENDES, 2013). O debate, mediado pelo crítico Walter da Silveira, do Clube de Cinema da Bahia, contou com a participação, na plateia, de jovens críticos e cineastas como Glauber Rocha (BA), Gustavo Dahl (SP) e David Neves (RJ); além do “papa” da Cinemateca Brasileira (ROCHA, 2003, p. 130), que segundo Eduardo Escorel (2014), em artigo com o título “O Silêncio de Paulo Emílio”, saiu do auditório sem dizer uma palavra.

O curta-metragem paraibano *Aruanda*, de Linduarte Noronha, havia sido exibido pela primeira vez fora do Nordeste um ano antes, na Convenção da Crítica (1960), realizada poucos meses após a publicação, em agosto, do artigo “Dois documentários: Arraial do Cabo e Aruanda”, de Glauber Rocha, no qual afirmava: “Fiquemos certos de que *Aruanda* quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, como em *Arraial do Cabo*”<sup>50</sup> (1960, não paginado). A exposição de suas ideias durante o acirrado debate, em que defende um cinema anti-industrial, levaria a polêmica com os cineastas paulistas, segundo Escorel<sup>51</sup>, quase “às vias de fato”: “Para o diretor e produtor César Mêmolo Jr., a posição anti-industrial era uma loucura – na era da bomba atômica pretendia-se fazer filmes com a câmera na mão! Sentado na última fila do auditório, Paulo Emílio não se manifestou” (ESCOREL, 2014, não paginado).

A Bienal de 1961, que abrigou o incendiário debate, teve curadoria geral de Mário Pedrosa, que buscou contrapor a arte de vanguarda soviética e o construtivismo russo à “arte primitiva” do Oriente, de países como Japão, Austrália, Índia, com o objetivo de alcançar uma “oposição dialética entre a arte ‘primitiva’ e a arte de vanguarda” (MENDES, 2013, p. 277). Acompanhando essa proposta, a

---

Arioaldo Matos, como secretário. O jovem crítico Orlando Senna, que vai substituindo Glauber Rocha, integra a Comissão de Assuntos Culturais (Atas Sessão Preliminar e Sessão Inaugural. Lista de Participantes. Acervo pessoal Walter da Silveira. Pasta Evento Participativo. Museu de Imprensa, Associação Bahiana de Imprensa – ABI).

<sup>50</sup> “Dois documentários: Arraial do Cabo e Aruanda”, de Glauber Rocha. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 6 de agosto de 1960.

<sup>51</sup> “O Silêncio de Paulo Emílio”, de Eduardo Escorel, de 24 de março de 2014, publicado na revista Piauí. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/o-silencio-de-paulo-emilio>. Acesso em: 2 jul. 2016.

Cinemateca organizou uma série de exposições importantes, incluindo uma retrospectiva do cinema russo e soviético e a mostra de curtas-metragens brasileiros contemporâneos, que produziria uma tensão no debate estético, político e econômico sobre o cinema brasileiro.

Importante notar, nesse sentido, a participação quase despercebida na mostra do curta-metragem baiano *Igreja* (1960), de Sílvio Robatto. Assim como *Pátio* (1959), primeiro curta de Glauber, lançado no início de março de 1959, no Clube de Cinema da Bahia, trata-se de um filme experimental com música concreta. Sintomático que *Pátio*, realizado com sua namorada e futura esposa, a atriz Helena Ignez, tendo como tema a sexualidade, tenha sido tão rapidamente colocado de lado pelo crítico e cineasta, que participaria da Bienal de São Paulo ainda em setembro 1959, como colaborador da exposição *Bahia*<sup>52</sup>, com curadoria de Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi<sup>53</sup>.

Em 1951, no mesmo ano em que surge a Bienal, exatamente uma década antes do histórico debate no Auditório da ex-Filmoteca do MAM, transformada então em Cinemateca Brasileira, alguns acontecimentos seriam marcantes para o desenvolvimento do cinema e das artes na Bahia: 1) a exposição de desenhos do ilustrador e artista plástico argentino Carybé, em janeiro, na Secretaria de Educação e Saúde, que resultará no lançamento dos dez cadernos da *Coleção Recôncavo*, no mesmo ano; 2) a realização, pelo Clube de Cinema da Bahia, do I Festival de Cinema da Bahia<sup>54</sup>, com a presença de alguns dos nomes mais importantes do cinema brasileiro do período, como Alberto Cavalcanti, Alex Viany, Vinícius de Moraes, Luiz Alípio de Barros e Salvyano Cavalcanti de Paiva; 3) o lançamento do livro *Bahia: imagens da terra e do povo* (1961), de Odorico Tavares, com ilustrações de Carybé; e 4) a participação de obras modernistas de artistas da Bahia na I Bienal de São Paulo, a exemplo de Carybé e Mário Cravo Jr.

---

<sup>52</sup> De certa forma, a Bienal de 1961 retomava algumas provocações da exposição *Bahia*, de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, realizada dois anos antes, em 1959, conforme analisado no primeiro capítulo.

<sup>53</sup> Glauber Rocha participa da exposição *Bahia* como colaborador da Escola de Teatro da UFBA. Ficha Técnica Expo Bahia, SP, 1959. Catálogo 5ª Bienal. (EICHBAUER, 1991, não paginado).

<sup>54</sup> A realização do I Festival de Cinema da Bahia conta com apoio do Departamento de Difusão Cultural da Secretaria de Educação e Saúde da Bahia e do Ministério da Educação, que cede aviação da FAB para transportar os cineastas e críticos convidados, conforme os artigos "O Primeiro Festival de Cinema da Bahia", do jornal *Diário de Notícias*, de 18 de abril de 1951, p. 3, e "Primeiro Festival de Cinema da Bahia", jornal *Diário de Notícias*, Salvador, de 26 de abril de 1951, p. 3. Ver também: cartas trocadas entre Walter da Silveira e Alex Viany, disponíveis no acervo digital: [www.alexviany.com](http://www.alexviany.com). Acesso em: 22 out. 2018.

Os desenhos em nanquim apresentados na exposição de Carybé, resultado de um ano de trabalho como artista residente, com bolsa da Secretaria de Educação e Saúde, abordavam manifestações culturais afro-baianas, de certa forma já mapeadas pelas reportagens de Odorico Tavares, com fotografias de Pierre Verger, para a revista *O Cruzeiro*, veiculadas entre 1946 e 1951, e que seriam republicadas no livro *Bahia: imagens da terra e do povo* (1951), também com desenhos do artista plástico argentino, recém-chegado à Bahia. Editados em dez cadernos da *Coleção Recôncavo*, publicados em 1951 e reeditados em 1955, contribuiriam para criar um determinado imaginário visual sobre a Bahia, organizando um conjunto de temas e uma iconografia visual que estariam presentes também no cinema realizado no estado a partir dali.

O I Festival de Cinema da Bahia, organizado por Walter da Silveira à frente do Clube de Cinema da Bahia, entre 28 de abril e 6 de maio de 1951, por sua vez, terá um impacto importante na formação de uma cultura cinematográfica local, bem como de uma primeira geração de críticos e realizadores, conectando Salvador a uma cena emergente da crítica e do cinema independentes no Rio de Janeiro e em São Paulo, que ganhará corpo ao longo da década através de encontros, congressos, jornadas, simpósios, convenções, debates, festivais nacionais e internacionais.

Durante nove dias foram exibidos no Cine-Teatro Guarani e no Cinema Liceu filmes de onze países, clássicos do período silencioso como o documentário norte-americano *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, e o francês *A paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Dreyer, além de obras de diretores como René Clair, René Clement, Renato Castellani, Marcel Carné e Harry Watt. Na programação, que contou com dezessete sessões, além de conferências com importantes críticos e realizadores brasileiros, chama atenção o foco no formato curta-metragem e nos filmes sobre arte, bem como a atualidade da seleção de curtas documentários e experimentais de diretores como René Clair (*Entr'act*, 1924), Joris Ivens (*Terra Nova*, 1933), Norman McLaren (*Loops e Dots*, 1940, *Fiddle-De-Dee*, 1947), Maya Deren (*At land*, 1944, *A study in choreography for camera*, 1945, e *Ritual in a*

*transfigured time*, 1946), Alan Resnais (*Van Gogh*, 1948), Jean Mitry (*Pacific 231*, 1949), Lima Barreto (*Painel*, 1950), entre outros<sup>55</sup>.

A ênfase nas atividades de formação, algo bastante caro ao pensamento e ação de Walter da Silveira ao longo de sua trajetória crítica e cineclubista, encontra respaldo no programa de conferências do evento. Crítico cinematográfico e ex-cônsul do Brasil em Los Angeles, o poeta Vinícius de Moraes é convidado para falar sobre o “Cinema Norte-Americano”<sup>56</sup>. Salvyano Cavalcanti de Paiva faz exposição sobre o “Neo-realismo no cinema italiano”<sup>57</sup>. No encerramento do evento, é realizada uma mesa redonda sobre o cinema nacional<sup>58</sup>, com a participação de Alberto Cavalcanti, Vinícius de Moraes, Alex Viany e Luiz Alípio de Barros, os dois últimos fundadores do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro e importantes apoiadores do festival da Bahia<sup>59</sup>.

O Clube de Cinema, assim, busca cumprir sua missão como espaço de “estudos e de pesquisa, quando não de experiências”, com vistas ao aprofundamento da “teoria cinematográfica” que deveria fundamentar as “tentativas de realização” (SILVEIRA, 2006, vol. 1, p. 163). Ao comparar o evento baiano com o Festival do Rio de Janeiro, realizado em dezembro de 1950 pelo Círculo de Estudos Cinematográficos, apontado por Walter da Silveira<sup>60</sup> como o primeiro festival realizado no Brasil, afirma:

Aqui, visou-se um objetivo mais alto: o caráter eminentemente cultural do cinema. Em nenhum momento, apesar do êxito social havido, perdeu-se a

<sup>55</sup> SILVEIRA, Walter. O festival da Bahia. *Jornal A Tarde*, de 28 de abril de 1951 (2006, v. 1, p. 235-237). O Festival de Cinema da Bahia. *Caderno da Bahia*, Salvador, n. 6, p. 14, set. 1951. Museu de Imprensa da ABI. Pequena história do Clube de Cinema da Bahia. *Revista Recôncavo*, n. 1, jan. 1953. Museu de Imprensa da ABI.

<sup>56</sup> “Festival de Cinema – Conferência do poeta Vinicius de Moraes, hoje. *Jornal Diário de Notícias*. 04 de maio de 1951, p. 3.

<sup>57</sup> Prossegue com êxito o Festival de Cinema. *Jornal Diário de Notícias*. 01 de maio de 1951, p. 1. Festival de Cinema: o programa organizado para hoje. *Jornal Diário de Notícias*. Salvador, 03 de maio de 1951, p. 1.

<sup>58</sup> Encerramento hoje do Festival de Cinema: Mesa redonda sobre o cinema nacional. Programa. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 06 de maio de 1951, p. 2-3.

<sup>59</sup> No artigo “I Festival de Cinema da Bahia: Sessão de instalação ontem, no Guarani”, publicado pelo *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 29 de abril, 1951, p. 2-3, o presidente do Círculo de Estudos Cinematográficos – CEC, Luiz Alípio de Barros, é apontado como “responsável quase direto pela realização do festival na Bahia”, o que pode ser confirmado pelos telegramas trocados entre ele e Walter da Silveira para tratativas referentes ao envio dos filmes e também pela correspondência entre o crítico baiano e Alex Viany, disponíveis em: [www.alexviany.com.br](http://www.alexviany.com.br). Acesso em: 22 out. 2018. Os telegramas estão no Acervo Walter da Silveira, no Museu de Imprensa da ABI-BA.

<sup>60</sup> SILVEIRA, Walter. O festival de cinema da Bahia. *Revista Caderno da Bahia*, n. 6, publicada em setembro de 1951, p. 14.

consciência de que a finalidade do festival consistia em positivar o valor da cultura cinematográfica, ainda injustamente negada por muitos. Por isso, o programa não se limitou aos filmes selecionados: nas sessões noturnas, os precediam conferências e debates sobre (sic) os mais diferentes problemas. Para tanto, compareceram, como convidados, algumas das mais autênticas figuras de estudiosos do cinema no Brasil, à frente delas um homem que, por sua grande projeção internacional, deve representar uma honra para este país: Alberto Cavalcanti, produtor e diretor, na França e na Inglaterra, de filmes historicamente notáveis. (SILVEIRA, 1951, p. 14).

Nesse sentido, vale observar a forma como foi pensada, por Walter da Silveira, a participação de Alberto Cavalcanti no Festival da Bahia. Vindo da difícil experiência com a Vera Cruz, em São Paulo, após ter construído carreira na França, onde realizou a sinfonia urbana *Rien que les heures* (1926). Cavalcanti se destaca, a partir de 1934, como um dos nomes mais importantes da escola documentária de Grierson, na Inglaterra, tendo atuado também entre 1942 e 1947, como diretor do *Earling Studios*. É a sua produção de documentários do período da General Post Office Film Unit – GPO, agência de produção de filmes mantida pelo governo inglês, que será destacada por Walter da Silveira, com a exibição de dois de seus curtas documentários mais importantes, *Coal Face* (1935) e *Night Mail* (1936), este último com Harry Watt e Basil Wright, e a realização de uma sessão comentada, pelo diretor, do longa-metragem *Filme e Realidade* (1942), no qual propõe recontar a história do cinema a partir do documentário.

Tendo atuado como um importante técnico de som e diretor de filmes na França e na Inglaterra, Cavalcanti apresentava, em Salvador, sua visão do gênero documentário, construída a partir de sua prática e também das aulas que ministrou na GPO, onde chegou a substituir Robert Flaherty na função de instrutor. Não à toa, portanto, a mostra Cavalcanti ocorria ao lado da exibição, com grande ênfase, da obra-prima de Flaherty, *Nanook do Norte* (1929). Ainda em 1951, o cineasta brasileiro publicaria, pela Martins Editora, um livro com título homônimo à sua antologia fílmica. No prefácio, expõe sua visão sobre os fatos que envolveram sua saída da Vera Cruz<sup>61</sup> e explica que o livro é baseado da “versão taquigrafada das aulas” (CAVALCANTI, 1952, p. 16) que deu no MASP, em 1949, a convite de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, um curso formado por uma série de dez

<sup>61</sup> Interessante o fato de que *Ângela*, que, segundo afirma, seria sua primeira produção de fato na Vera Cruz, teria direção de Martim Gonçalves, até então seu assistente, que irá criar a Escola de Teatro da UFBA, a partir de 1955. Neste mesmo ano, Cavalcanti produz, na Bahia, o filme *Cinco Canções*, rodando um de seus episódios, *Ana*, na Bahia, em cidades como Feira de Santana e Canudos, com direção de Alex Viany. O filme, lançado com o título *Rosa dos Ventos* (1957), envolveu diretores de diferentes países.

conferências<sup>62</sup> sobre cinema, a partir do qual receberia o convite de industriais paulistas para ser o produtor-geral da Cia Cinematográfica Vera Cruz. O livro<sup>63</sup> conta com os seguintes capítulos: “O filme silencioso”, “O cinema comercial”, “O filme documentário”, “Postos-chave no filme de ficção”, “O argumento”, “A função do ‘décor’”, “O som”, “O ator”, “A cor”, “A poesia no cinema” e “O valor social do cinema”. É possível inferir, assim, que em sua passagem por Salvador, teve a oportunidade de expor ideias presentes na conferência “O filme documentário”, datada de Bruxelas, em outubro de 1936<sup>64</sup>.

Já o crítico e cineasta Alex Viany, que participa da mesa redonda sobre o cinema nacional, é um dos principais interlocutores de Walter da Silveira nesse momento. Ambos mantêm uma intensa correspondência, pelo menos desde novembro de 1950<sup>65</sup>, mês anterior à realização do Festival do Rio de Janeiro e alguns meses após o Primeiro Congresso Brasileiro de Clubes de Cinema, realizado no MASP<sup>66</sup>. Como relatado por Walter da Silveira em diversos artigos<sup>67</sup>, o Festival do Rio será o principal estímulo para a organização do I Festival de Cinema da Bahia e, ao longo de sua organização, contará com o apoio do crítico e cineasta carioca. Ao chegar a Salvador para o Festival de 1951, tinha acabado de ser contratado como roteirista do Estúdio Cinematográfico Maristela, em São Paulo.

<sup>62</sup> Essas dez aulas, baseadas em artigos e conferências do produtor, cineasta, diretor de som e montador brasileiro realizados ao longo de sua carreira na França, Inglaterra, Suécia e Brasil, foram publicadas no livro *Filme e Realidade* (1952), pela Livraria Martins Editora.

<sup>63</sup> CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade* (2 ed.). Rio de Janeiro: Casa Estudante do Brasil, 1952. A primeira edição, de 1951, saiu pela Martins Editora, com prefácio assinado em novembro de 1951.

<sup>64</sup> As dez conferências realizadas no MASP e depois revistas e ampliadas para publicação no livro foram baseadas em apresentações anteriores, conferências realizadas em diferentes datas e lugares, conforme indicação ao final de cada capítulo.

<sup>65</sup> A carta mais antiga que localizamos é a de Salvador, 25 de novembro de 1950, de Walter da Silveira para Alex Viany.

<sup>66</sup> Carta do Museu de Arte de São Paulo, datada de 15 de julho de 1950, confirma participação do Clube de Cinema no Primeiro Congresso Brasileiro de Clubes de Cinema, realizado de 27 a 29 do mesmo mês. Em carta à Alex Viany, de 25 de novembro de 1950, escrita de Salvador, Walter da Silveira se refere a um evento ocorrido antes: “Depois que regressei, o Clube exibiu...”. Na mesma carta, cobra convite do Círculo de Estudos Cinematográficos para participar do Festival, afim de buscar apoio do secretário de Educação e Saúde do estado, Anísio Teixeira, para as passagens. Em outra carta, com data de 6 de janeiro de 1951, relata sua experiência com o Festival carioca e dá seguimento às articulações para a realização do I Festival de Cinema da Bahia. Acervo Alex Viany. Disponível em: [www.alexviany.com](http://www.alexviany.com). Acesso em: 22 out. 2018.

<sup>67</sup> No último parágrafo do artigo Cinema Festivais, publicado originalmente no *Jornal A Tarde*, em 14 de abril de 1951, afirma: “A verdade, entretanto, é que o Festival do Rio inaugurou um caminho, logo tomado por São Paulo e, provavelmente, pela Bahia – se o seu certame triunfar –, merecendo, só por isso, se fundamentos outros não houvesse, o respeito e a admiração de todos aqueles que já compreenderam, no Brasil, que cinema é arte e é cultura” (SILVEIRA, 2006, v. 1, p. 233).

Tendo sido correspondente da revista *O Cruzeiro*, em Hollywood, entre 1945 e 1948, e editado, com Vinícius de Moraes, os dois números da revista *Filme*, em 1949, irá participar, ainda no final deste mesmo ano, com Walter da Silveira, do IV Congresso Brasileiro de Escritores<sup>68</sup>, em Porto Alegre, onde defendem o apoio à criação do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, realizado em 1952, no Rio de Janeiro. Com isso, irão atuar juntos, ao lado de outros críticos de esquerda ligados ao Partido Comunista, na discussão de aspectos econômicos, culturais e legislativos do cinema brasileiro<sup>69</sup>. Em 1953, Walter da Silveira será um dos vice-presidentes do II Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, em São Paulo<sup>70</sup>. Com Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Luiz Alípio de Barros, Walter da Silveira integrará a chamada crítica histórica, que emerge nos anos de 1950, em contraposição aos críticos “universalistas”, adeptos do modelo estético e de produção de Hollywood (RAMOS, 1983; AUTRAN, 2003).

Em 1955, Alex Viany e Alberto Cavalcanti irão filmar, na Bahia, um dos episódios do filme *Rosa dos Ventos*, uma produção alemã, co-dirigida e editada por Alberto Cavalcanti, com direção de arte de Joris Ivens, argumento de Jorge Amado, roteiro de Trigueirinho Neto e Alberto Cavalcanti, para o Congresso da Federação Internacional de Mulheres Democráticas<sup>71</sup>. Formado por cinco episódios, de cinco diretores de países diferentes, Alex Viany é convidado a dirigir o curta-metragem *Ana*, rodado em Feira de Santana e Canudos. Ainda sob o impacto da passagem da equipe do filme, o jovem escritor e crítico feirense Olney São Paulo realizará seu primeiro curta, *Crime na feira* (1956), um policial semidocumental, durante muito tempo desaparecido e encontrado em 2013, pelo cineasta Henrique Dantas, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Ainda em 1955 são rodados os filmes policiais

<sup>68</sup> SILVEIRA, Walter. Depoimento Inicial (1961), seção *Inéditos* do livro *O Eterno e o Efêmero*, 2006, v. 3, p. 255-264. Segundo o autor: “Só em 1950, durante o III Congresso de Escritores, atribuiu-se, pela primeira vez, como manifestação coletiva, uma pequena importância ao problema cinematográfico, trazido por meio intermédio ao debate. Um ano mais tarde, no IV Congresso, graças à participação do crítico Alex Viany, a análise se ampliou”. Ver também os artigos “Um congresso” (1951) e “Bases e perspectivas do cinema brasileiro I” (1952). In: SILVEIRA, W. *O eterno e o efêmero*, v. 1, p. 221-222, 249-257. Salvador: Oiti, 2006.

<sup>69</sup> I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Regulamento e Regimento Interno. Temário. Acervo Walter da Silveira, Museu de Imprensa da ABI-BA.

<sup>70</sup> No I Congresso, participou da mesa inaugural e de encerramento como representante dos clubes de cinema do Norte e Nordeste e foi o relator geral de suas conclusões. No II Congresso, foi um dos vice-presidentes e presidiu a maior parte das sessões (SILVEIRA, 2006, v. 2, p. 335). Documento II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro com lista dos vice-presidentes e integrantes da secretaria e comissão de teses. Acervo Walter da Silveira, pasta Evento Participativo, Museu de Imprensa da ABI-BA.

<sup>71</sup> Sobre o trabalho feminino, o filme *Rosa dos Ventos* teve estréia em 1957, no Festival de Locarno.

de curta-metragem de Roberto Pires, *O sonho* e *O Calcanhar de Aquiles*, ambos desaparecidos. São filmes que refletem, de certa forma, assim como o curta de Olney São Paulo, o grande interesse pelo filme policial ao longo da década de 1950, assim como o que Jean-Louis Comolli chamou de “gênese urbana” do cinema (2008, p. 181).

Frequentador do Clube de Cinema da Bahia desde sua criação e tendo participado do Festival de 1951, o futuro cineasta e criador das Jornadas de Cinema da Bahia, Guido Araújo segue em 1953 para o Rio de Janeiro, levando carta de Walter da Silveira para Alex Vianny e Salvyano Cavalcanti de Paiva (MARINHO, 2014). Através deles, conhece Nelson Pereira dos Santos e atua como continuísta e assistente de direção em *Rio, 40 graus* (1954), que é censurado. O filme contará com uma ampla campanha coordenada por Araújo para sua liberação no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Salvador, onde será exibido, em 1955, pelo Clube de Cinema da Bahia, após esforços de Jorge Amado e Walter da Silveira.

É dentro desse turbilhão da história que o cineasta Alexandre Robatto<sup>72</sup>, um pioneiro do cinema na Bahia, em atuação desde 1937, realizará suas primeiras obras consideradas autorais, os filmes de curta-metragem *Entre o mar e o tendal* (1953), *Vadição* (1954) e *Uma igreja bahiana* (1955). Os dois últimos, em parceria com Carybé, irão integrar, ao lado de grandes nomes do cinema mundial, a mostra e catálogo *10 anos de filmes sobre arte*<sup>73</sup>, realizada durante a III Bienal de São Paulo, também em 1955, na mesma edição em que o artista plástico argentino, residindo na Bahia desde 1950, recebe o Prêmio Nacional de Desenho pelo conjunto da obra apresentada. Na Bienal anterior, de 1953/1954, realizada em parceria com o Festival Internacional de Cinema de São Paulo, evento de grande proporção que ocupará

---

<sup>72</sup> De acordo com Carlos Coqueijo, em um artigo publicado no Jornal *A Tarde*, de 3 de junho de 1970, com o título “Mais dia menos dia – Chopp 50”, Alexandre Robatto assumiu, ao lado de Rômulo Almeida, a parte técnica da primeira exibição realizada pelo Clube de Cinema da Bahia, em 28 de junho de 1950, com o projetor 35 mm do Auditório da Secretaria de Educação e Saúde do Estado. Os nomes de Alexandre Robatto e sua esposa, Stella Robatto, também constam na lista de 1570 associados, sem data, disponível no Acervo Walter da Silveira do Museu de Imprensa da ABI-BA. Curiosamente, em carta datada de fevereiro de 1951, portanto três meses antes do Festival de Cinema da Bahia, Robatto solicita sua demissão e a de sua esposa do quadro de sócios. No ano seguinte, entretanto, seria presidente da Comissão de Cinema Educativo criada pela Prefeitura Municipal de Salvador, composta por Walter da Silveira, Rômulo Almeida, Luiz Monteiro e Valdemar Carias, que elaborará o “Plano de um serviço de cinema da Prefeitura Municipal do Salvador”, datado de 30 de abril de 1952 (SILVEIRA, 2006, v. 1).

<sup>73</sup> Catálogo *10 anos de filmes sobre arte*. Filmoteca Museu de Arte Moderna de São Paulo, set.-out. de 1955. Disponível na Cinemateca do MAM-RJ.

durante meses as salas de cinema da cidade, Robatto já havia sido premiado com *Entre o Mar e o Tendam* (1953), documentário sobre o ritual da pesca de xaréu<sup>74</sup>.

Esses três filmes, considerados suas obras mais importantes, parecem reverberar tanto as trocas com Alberto Cavalcanti e a escola documentária inglesa, quanto o impacto de *Nanook, o esquimó*, de Flaherty, sempre citados pelo documentarista como referências para seu trabalho, mas principalmente o diálogo com a geração de artistas modernistas<sup>75</sup> que emerge nesse momento em Salvador, especialmente com o ilustrador, pintor e escultor Carybé, que se tornaria seu amigo pessoal. Chama atenção, assim, o interesse etnográfico e, ao mesmo tempo, o diálogo com outras artes. Em *Entre o mar e o tendam*, que remete em muitos sentidos à série de 21 desenhos de Carybé do caderno nº. 1 da *Coleção Recôncavo, Pesca de Xaréu*, como também às fotografias de Pierre Verger e sua câmera baixa. Construído a partir do storyboard de Carybé, *Vadiação* é um documentário com alguns dos maiores mestres de capoeira dos anos 1950 que se nutre da imagem pictórica e, ao mesmo tempo, é definido por seu diretor como um musical, abordando a capoeira como dança. Entre seus filmes desaparecidos, *Uma Igreja Bahiana* é sobre arte barroca da Ordem Terceira de São Francisco, no Pelourinho; e *Anjo Azul*, sem data, é sobre o lendário bar-galeria do Largo 2 de Julho, com nome homônimo ao filme. Restaram, dos dois curtas, apenas fotogramas (SETARO; DIAS, 1992, p. 64-65).

O cineasta baiano, que atua praticamente sozinho entre os anos de 1930 e 1940, tendo filmado, até então, manifestações culturais populares de Salvador, especialmente em filmes de cavação ou institucionais, passava a realizar projetos mais autorais no campo do documentário, em diálogo com o ambiente de renovação artística vivido em Salvador no pós-guerra, do qual fazem parte o Clube de Cinema da Bahia e o Festival de 1951, em especial com a obra de Carybé, particularmente seus desenhos publicados na *Coleção Recôncavo*, como os cadernos nº. 1, *Pesca de Xaréu*, e nº. 3, *Jogo de Capoeira*, base para o *storyboard* de *Vadiação*. São

<sup>74</sup> Foi exibido também em Recife e premiado na mostra etnográfica do V Festival Day Popoly, durante a V Rassegna Internazionale Del Film Sociologico, em Florença, em dezembro de 1962 (DIAS e SETARO, 1991).

<sup>75</sup> Em apresentação da obra de Alexandre Robatto, o arquiteto, fotógrafo e cineasta Sílvio Robatto, seu filho, afirma: “Conviveu intimamente com os artistas baianos responsáveis pela renovação moderna da arte na Bahia. Estava sempre no atelier de Mário Cravo, na Galeria Oxumaré de Carlos Eduardo, no Passeio Público, no museu de José Valladares e no Anjo Azul, onde filmou Genaro, Carlos Bastos e José Pedreira. A amizade com Jorge Amado tornou-o personagem de seus romances” (SETARO; DIAS, 1992, p. 7).

filmes que emergem, assim, junto com as diferentes formas de modernismos afro-atlânticos vividos a partir de Salvador, antiga metrópole colonial do Atlântico Sul.

Além de Carybé, Robatto conta, em *Vadição*, com a parceria do músico e pesquisador Paulo Jatobá, um dos principais colaboradores da revista modernista *Cadernos da Bahia*. Já com *Uma igreja Bahiana*, dá início à produção de filmes sobre arte, uma das vertentes exploradas pelas retrospectivas da Fimoteca do MAM durante as Bienais. Com seu filho, o arquiteto Sílvio Robatto, fará, na condição de fotógrafo, o experimental *Igreja* (1960), exibido na mostra de curtas brasileiros contemporâneos, organizada por Bernardet na Bienal de 1961. Uma década depois, Sílvio e a coreógrafa Lia Robatto, sua esposa, realizariam o raro filme de dança *Invenções* (1970), baseado numa coreografia de mesmo nome, realizada em 1968 pelo Grupo Experimental de Dança coordenado por ela. Paulista, Lia chegaria à Bahia em 1957, como a dançarina Lia Carvalho, integrante da Companhia de Dança Contemporânea da coreógrafa Yanka Rudzka, de quem foi aluna e assistente.

Assim, se por um lado, o I Festival de Cinema da Bahia parece se constituir como um importante espaço de formação, especialmente no que se refere à exibição e reflexão sobre o filme documentário e experimental; por outro, a série de desenhos em nanquim, sobre aspectos diversos de Salvador, realizados por Carybé ao longo do ano de 1950, expostos em janeiro de 1951 e publicados nos dez cadernos da *Coleção Recôncavo* no mesmo ano, construiriam um repertório visual de temas, objetos e representações associados à cultura afro-baiana, que ganha ênfase também no cinema, tendo em vista produções como *Um dia na Rampa* (1959), de Luiz Paulino dos Santos, sobre um dia de trabalho no cais de saveiros da Rampa do Mercado, que nos remete ao caderno nº. 8, *Rampa do Mercado*, ou ainda os longas-metragens *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, e *Sol sobre a lama* (1963), de Alex Viany, que retomam o universo do caderno nº. 4, *Feira de Água de Meninos*. Embora alguns desses temas, as festas populares, as feiras e a pesca do xaréu, já tivessem sido abordados por Odorico Tavares nas páginas de *O Cruzeiro*, e também pelas fotografias de Marcel Gautherot e Pierre Verger, para o campo das artes, a exposição e posterior publicação dos desenhos de Carybé representou um marco, privilegiando aspectos da vida cotidiana popular urbana negra de Salvador através de desenhos que se tornariam bastante presentes no imaginário popular sobre a Bahia.

A *Coleção Recôncavo* contava com 272 desenhos<sup>76</sup>, distribuídos em dez cadernos, editados pelo monge beneditino D. Rafael e pelo gráfico suíço que trabalhava para o Mosteiro de São Bento, K. Paulo Hebeisen, com fotolitos feitos por Bruno Furrer. Lançada pela Gráfica Beneditina, com distribuição da Livraria Turista, a série contou com tiragem de 1500 exemplares cada número, sendo reeditada em 1955 pela Livraria Progresso Editora. Os mesmos desenhos foram republicados, em 1962, no livro *As sete portas da Bahia*, que ganhou nova edição em 1976. Finalmente, em 2014, o jornal *Correio da Bahia* relançou os desenhos em dez fascículos com o título *Coleção Sete Portas da Bahia*<sup>77</sup>.

Figura 1 – Capas dos dez cadernos da *Coleção Recôncavo*, de 1951.



Fonte: NOGUEIRA, Cyntia. Acervo pessoal. Fotografia: NOGUEIRA, Jamille (2018).

A coleção original (Figura 1) é formada pelos seguintes cadernos: 1) *Pesca de Xaréu* (21 desenhos, texto de Wilson Rocha, biografia do artista e índice das imagens no final); 2) *O Pelourinho* (27 desenhos, texto de Odorico Tavares); 3) *Jogo da Capoeira* (24 desenhos, texto de Carybé); 4) *Feira de Água de Meninos* (27 desenhos, texto de Vasconcelos Maia); 5) *Festa do Bonfim* (27 desenhos, texto de Odorico Tavares); 6) *Conceição da Praia* (26 desenhos, texto de Odorico Tavares); 7) *Festa de Yemanjá* (27 desenhos, texto de José Pedreira); 8) *Rampa*

<sup>76</sup> Parte dos desenhos originais pode ser encontrada no acervo do MAB.

<sup>77</sup> Os títulos do caderno e o conteúdo desses fascículos nem sempre correspondem, exatamente, aos originais.

do Mercado (28 desenhos, texto de Carlos Eduardo da Rocha); 9) *Temas de Candomblé* (27 desenhos, texto de Carybé); e 10) *Orixás* (38 desenhos, texto de Pierre Verger). No que se refere aos textos de apresentação, chama atenção a abordagem mais etnográfica de Carybé e Pierre Verger, respectivamente, nos cadernos *Jogo da Capoeira* e *Orixás*. Ambos se preocupam em apresentar e descrever as origens africanas de cada uma desses manifestações, bem como discorrer sobre suas regras, nações, significados, posturas, movimentos, gestos, procedimentos, objetos, artefatos, instrumentos, cantos, toques musicais, entre outros. O primeiro caderno, *Pesca de Xaréu*, é o único que apresenta um índice com o título de cada imagem, ao final. De certa maneira, os desenhos formam visualmente uma descrição narrativa do ritual da pesca. As imagens descrevem cenas, personagens, funções, atos, gestos: “Os homens do mar”, “Os homens da terra”, “Jangada da rede”, “Jangada dos Mergulhadores”, “Os mergulhadores”, “Puxada”, “Mulheres dos Pescadores”, “Chegada do Xaréu”, “Pescador”, “Mestre da terra e mestre do mar”, “Pescador”, “Recolhendo os cordões”, “Recolhendo as redes”, “O atador”, “Descanso”. Ou seja, trata-se de uma história desenhada, contada em imagens, que supõe o sentido do movimento, um *storyboard*. A serialidade, a narratividade e o poder de captar em poucos traços o movimento, faz com que os desenhos de Carybé contenham, de certa maneira, o próprio devir cinema, o impulso para registrar imagens para o movimento e para a descrição do homem e da paisagem, o que caracteriza tanto o cinema como arte moderna, em seu nascimento, quanto o documentário, em particular.

Entre os dez temas desenhados pelo artista, pelo menos três viraram curtas-metragens documentários, ainda ao longo dos anos de 1950. Com exceção de *Vadição*, realizado em um teatro, *Entre o Mar e o Tendam* e *Um dia na rampa* são filmes marítimos, que se desenvolvem em torno dos pescadores ou da vida portuária, assim como também os longas-metragens *Bahia de Todos os Santos* (1960), do cineasta paulista Trigueirinho Neto, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, e *A grande feira* (1961), de Roberto Pires. *Entre e o mar e o tendal* e *Barravento* ocorrem em colônias de pescadores. O primeiro, em Chega-Nego e Carimbamba, onde hoje fica a praia da Boca do Rio. O Segundo, em Buraquinho. Em ambos, o Farol de Itapuã é uma referência. Embora com abordagens e perspectivas distintas da pesca do xaréu, imagens do filme de Robatto reverberam em *Barravento*. O candomblé e o universo dos orixás, temas dos cadernos nº. 8 e

nº. 9, são abordados tanto em *Barravento* quanto em *Bahia de Todos os Santos*. As festas de Nossa Senhora da Conceição, do Senhor do Bomfim e de Yemanjá, números 5, 6 e 7, por sua vez, assim como *O Pelourinho* (n. 2), seriam espaços e lugares sempre revisitados por diferentes cineastas e artistas na Bahia. Entre os fotogramas de filmes desaparecidos de Alexandre Robatto, está também *Ô Dô iyá-ê Yêmanjá*, sobre a festa de Yemanjá<sup>78</sup>.

De forma mais ampla, de acordo com Robert Stam, o interesse pela religião afro-brasileira será um aspecto distintivo do que chama de *Renascença Baiana*, ou seja:

[...] a redescoberta cinematográfica das riquezas culturais de Salvador no começo dos anos 1960, um movimento que gerou filmes como *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, e *A Grande Feira* (1962), de Roberto Pires. (STAM, 2008, p. 297).

A ênfase nas religiões de matriz africana, em sua visão, seria um aspecto diferencial dos filmes do Cinema Novo produzidos na Bahia. Esse cinema, no campo do longa-metragem, teria sido responsável pelas primeiras “insinuações de negritude” (STAM, 2008, p. 265) do cinema brasileiro, tendo como exemplo o caminho aberto por *Rio, 40 Graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos. Interessados em discutir as questões sociais e investigar os recantos mais pobres do país, como as favelas do Rio de Janeiro, inevitavelmente os filmes do Cinema Novo, realizados quase sempre por cineastas de classe média, acabariam por criar, de acordo com o autor, um “cinema simbolicamente ‘negro’” (STAM, 2008, p. 267). Embora seja uma posição controversa, como veremos mais adiante, é importante notar o lugar do debate racial no cinema produzido nesse momento na Bahia.

#### 2.4 *Bahia de Todos os Santos* (1960) e a questão racial

Realizado nas cidades de Salvador e Cachoeira, por um diretor euro-brasileiro

<sup>78</sup> Na filmografia de Alexandre Robatto, há outros curtas-metragens sobre festas populares, como *Vistas pitorêscas da Bahia*, também desaparecido, tendo restado dele poucos fotogramas. Filme realizado para a Prefeitura de Salvador (SETARO; DIAS, 1992, p. 37).

de São Paulo que havia trabalhado com Alberto Cavalcanti na Vera Cruz e estudado no Centro Experimental de Cinema, em Roma, *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, traz um olhar melancólico e antiturístico sobre Salvador, sendo situado, por Robert Stam, como uma referência no que diz respeito ao debate racial no cinema brasileiro. De forma pouco comum nesse período<sup>79</sup>, aponta, o filme irá contestar diretamente a ideia de democracia racial, construindo personagens negros complexos e um protagonista cujo conflito principal é a sua condição de mestiço:

Mais audacioso do que os filmes de Nelson Pereira dos Santos, o filme trata da dimensão especificamente racial da opressão social. A história de *Bahia de Todos os Santos* transcorre vinte anos antes de sua produção, durante o Estado Novo de Vargas, regime que foi particularmente repressivo em relação aos movimentos políticos dos negros e de suas práticas culturais, como o candomblé. A tomada de abertura, mostrando um mapa de Salvador, enfatiza, assim como o título do filme, a própria cidade como protagonista, de modo parecido com a maneira como o título e os créditos de *Rio 40 Graus* (1954) anunciavam o seu tema urbano. Esse destaque de Salvador faz parte da descoberta geral, em fins da década de 1950 e início de 1960, das possibilidades cinematográficas abertas pela capital da Bahia como a metrópole mais negra e mais africanizada do Brasil. (STAM, 2008, p. 268).

No entanto, como observa Stam (2008, p. 269), “em vez de exhibir o povo festivo e afável contra um pano de fundo colonial, Trigueirinho sublinha a opressividade da cidade; o clima é pesado, não-eufórico”. O protagonista Tônio, interpretado por Jurandir Pimentel, que era namorado do diretor e se suicida pouco tempo após a estréia do filme, encarna, para o autor, a figura do “mulato trágico”, uma personagem ambígua, cujo conflito principal é justamente a sua condição de mestiço. Ele está sempre *entre*, neste caso, entre a mãe preta, temida por sua relação com o candomblé, e o pai branco, ausente; entre o terreiro de sua avó, Mãe Sabina – interpretada por Mãe Massu – e a vida noturna de Salvador, em meio a amigos brancos de classe média; entre os pequenos furtos na região portuária e a casa da amante inglesa. No filme, há a exposição da repressão policial do Estado Novo ao povo de santo.

Conforme descreve Stam, existencialmente angustiado, vivendo em meio a uma “legião multirracial” de jovens inquietos e desempregados, Tônio aponta o

---

<sup>79</sup> O filme foi lançado uma década antes de *Compasso de Espera* (1970), de Antunes Filho, que tem o ator e diretor Zózimo Bulbul como protagonista e um dos roteiristas, e que, segundo Janaína Oliveira (2016), foi o primeiro a reivindicar a influência dos estudos de Florestan Fernandes e Roger Bastide para a UNESCO sobre as relações raciais no Brasil, nos quais concluem pela existência do racismo no país, visto até então como uma espécie de paraíso da convivência racial.

racismo que sofre em relação ao amigo branco, artista de classe média, Crispim, e à sua amante branca, a inglesa Miss Collins, interpretada por Lola Brah, pela qual se sente humilhado e reduzido à condição de objeto sexual. O filme denuncia, assim, a exploração sexual do homem negro, colocando em evidência tanto as lutas religiosas, quanto as lutas políticas dos estivadores do porto, que fazem greve pelo direito de criar um sindicato. No filme, aponta, os personagens se mostram ansiosos por deixar a cidade, e pensam em “ir para o Sul”.

Os velhos casarões coloniais nos arredores do porto e suas ruas vazias, pelas quais vemos Tônio caminhar em planos gerais, sinalizam um ambiente urbano em ruínas, com personagens à deriva, oprimidos pela falta de trabalho e horizonte de vida digna. O ator negro Antonio Pitanga, assinando ainda Antonio Sampaio, surge para o cinema nesse filme, encarnando a figura da revolta, que também marcará seus personagens em *Barravento* (1962), no papel de Firmino, e em *A Grande Feira* (1961), como Chico Diabo. Logo depois, adotaria o nome de seu primeiro personagem, Pitanga, como seu sobrenome.

De certa forma, *Bahia de Todos os Santos* marca o encontro entre a geração da revista *MAPA*, grupo de jovens artistas e críticos frequentadores do Clube de Cinema da Bahia, ligados inicialmente ao Colégio Central, onde criam as teatralizações poéticas *Jogralescas* (1956-1957) e logo em seguida a Cooperativa Yemanjá Filmes (1957), e os jovens críticos-cineastas de São Paulo formados pela Cinemateca Brasileira, o caso de Trigueirinho Neto que, embora inspirado nos romances de Jorge Amado, faz um filme de ruptura com o modernismo literário romântico do escritor de *Jubiabá* (1939), lido por quase todos os artistas estrangeiros que aportaram em Salvador no pós-guerra. Esse encontro teria como mediadores Walter da Silveira e Paulo Emílio Sales Gomes, conforme carta de 30 de junho de 1959, na qual o conservador da Cinemateca Brasileira apresenta ao fundador do Clube de Cinema da Bahia o cineasta Trigueirinho Neto, com o pedido de que o aproximasse de Glauber Rocha e dos companheiros baianos para a filmagem de *Bahia de Todos os Santos*: “Penso que a experiência artística de Trigueirinho aí na Bahia vai ser de muita importância para todos nós”<sup>80</sup>, escreveu.

A recomendação seria, de fato, necessária. Alguns meses antes, em carta de

---

<sup>80</sup> Carta datilografada de Paulo Emílio Sales Gomes para Walter da Silveira, em 30 de junho de 1959, Acervo Walter da Silveira, Museu de Imprensa da ABI-BA, Salvador. Cinemateca Brasileira, São Paulo.

1º de fevereiro de 1959 aos seus pais, escrita a partir de São Paulo, portanto logo após sua participação na Jornada de Cineclubes, de 24 a 26 de janeiro, Glauber já havia enviado recado<sup>81</sup> ao amigo e cineasta Luiz Paulino dos Santos: que era “para se cobrir um pouco com Trigueirinho Neto, porque ele não conhece a Bahia, e pode ser que vá estragar nossos temas com o filme que ele vai fazer aí. O resto da turma deve se cobrir também” (ROCHA, 1997, p. 106). Glauber, possivelmente, tomou conhecimento do filme durante a Jornada, quando entra em contato com o grupo de críticos e pesquisadores ligados à cinemateca, formado, entre outros, por Trigueirinho Neto, Gustavo Dahl, Rudá Andrade e Jean-Claude Bernardet.

A resistência ao projeto é vencida após a exibição, organizada por Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia, do primeiro curta-metragem realizado pelo cineasta na Itália, *Nasce um mercado* (1957). Em artigo publicado no Jornal *Diário de Notícias*, de 31 de julho de 1959, inaugurando a seção *O cineasta e seu filme*, o jovem crítico e cineasta baiano escreve: “Confesso que tinha suspeitas quanto à tentativa de um moço paulista, formado na Itália, fazer um filme na Bahia, tendo feito seu roteiro sem nunca ter vindo aqui”, para em seguida apontar semelhanças entre *Nasce um mercado* e *Um dia na Rampa*, de Luiz Paulino dos Santos. Reconhece, sobretudo, no estilo de Trigueirinho, a marca de um “cineasta-criador”, concluindo que: “Ele não vem buscar a Bahia como exploração turística nem como cenário comercialista”<sup>82</sup>.

O episódio é interessante porque revela um debate fundamental no final da década, com o questionamento de uma visão romântica e exótica sobre o negro e a Bahia, muito presente, por exemplo, nos desenhos de Carybé, embora de perspectivas diferentes, também no fotógrafo Pierre Verger. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), Glauber Rocha diria: “Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, o ‘filme negro’: como Trigueirinho Neto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística” (ROCHA, 2003, p. 160).

No entanto, trata-se, como observou Pinho (2000, p. 65) a respeito de *Barravento*, de filmes sobre o negro que manifestam uma relação contraditória entre representação e emancipação. É o que observamos, particularmente no que se

---

<sup>81</sup> Carta de Glauber Rocha para Lúcia Rocha e Adamastor Rocha, São Paulo, em 01 de fevereiro de 1959.

<sup>82</sup> Jornal *Diário de Notícias*, de 31 de julho de 1959. Cinemateca Brasileira, São Paulo.

refere às religiões de matriz-africana: em *Bahia de Todos os Santos*, através da relação conflituosa de Tônio com sua família ligada ao candomblé; e em *Barravento*, segundo a análise de Ismail Xavier (2007), pela contradição entre o plano discursivo, que condena o candomblé e o “misticismo negro”, e o da construção da narrativa e das imagens, que aderem ao sistema religioso. Nesses filmes, em que pese o posicionamento claramente antirracista do primeiro e a defesa que Glauber Rocha faz de um cinema negro e político a partir do segundo, ambos em contraposição ao projeto nacionalista de elogio da mestiçagem e da democracia racial, há uma presença do negro difícil de ser estabilizada, porque se trata, justamente, de uma representação feita pelo olhar do outro, em que o sujeito negro, conforme reflexão de Gayatri Spivak (2010), efetivamente não pode falar. Não pode falar porque não tem o poder de produção de suas próprias imagens e, portanto, de suas próprias representações, permanecendo numa posição de subalternidade.

Segundo Janaína Oliveira (2016), a construção de um cinema em sintonia com as lutas antirracistas e a busca de autonomia na representação das culturas negras são os dois principais horizontes de construção de um projeto de cinema negro no Brasil. Assim, se o Cinema Novo representou um momento em que, pela primeira vez, “homens e mulheres negros ganharam a centralidade na tela, passando a ser protagonistas nos enredos dos filmes”, tratava-se, na maior parte das vezes, do “negro metaforizado em povo” (CARVALHO, 2006 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 175). Referindo-se, especialmente, à produção dos anos de 1960, observa que as expressões das vidas negras ficaram restritas, de forma geral, aos contextos das religiões de matriz africana, da escravidão, da favela, da marginalidade e do samba, o que justamente aponta para uma impossibilidade de constituição do sujeito negro, cujas vidas e experiências estão reduzidas a estereótipos e alegorias. Segundo autores como Noel Carvalho (2005), Edileuza Souza (2013) e Janaína Oliveira (2016), a noção de cinema negro ganha sentido, assim como em outros países, com as lutas antirracistas dos anos de 1970, dentro das quais se insere a produção de realizadores negros, tendo como principal referência, no Brasil, o filme *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul.

Para o objetivo dessa pesquisa, buscaremos apontar para a relação de *inter e transdisciplinariedade* estabelecida entre cinema, artes e cultura popular afro-brasileira na Salvador dos anos de 1950, a partir dos fluxos e refluxos afro-atlânticos, em que a dimensão do corpo e da alteridade se colocam como fundantes

de um território novo de subjetividades e experiências sensoriais que marcam e informam a própria invenção da vida moderna em Salvador entre os anos de 1950 e 1970. Interessa-nos observar como as condições de existência desse cinema se articulam com o desenvolvimento de outros campos artísticos, com o processo de *reafricanização* e com as novas *performances* das identidades afro-descendentes (PINHO, 2010), que surgem como o processo de modernização urbana e artística da cidade de Salvador.

Se há, evidentemente, a “invenção de uma Bahia mestiça” pelo olhar do europeu e de uma elite de classe média branca, nosso propósito aqui é tentar iluminar, a partir de algumas obras, quais são as formas de resistências, insurgências e (re) existências das identidades afro-descendentes nesse contexto. Compreendendo a *agência* como *performance* das identidades afrodescendentes na reafrikanização, buscaremos observar de que maneira esse corpo negro é reinventado como parte da reinvenção da própria paisagem de Salvador (PINHO, 2010). Assim, o nosso propósito é buscar nos filmes as “lógicas do *gesto*” (RIBARD, 2014, p. 274) na reinvenção desse corpo, que transita sempre numa fronteira, variável e em disputa, em movimentos de contínua desterritorialização e reinvenção de um “mundo negro”, qual seja, um mundo de identidades, subjetividades e devires articulados em torno do signo África.

## 2.5 Cinema, corpo, performance negra

Segundo Kabengele Munanga, as formas mais antigas de arte afro-brasileiras são as rituais, ou seja, as performativas:

Insistimos em dizer que a primeira forma de arte plástica afro-brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa. Seu nascimento é de difícil datação por causa da clandestinidade na qual se desenvolveu. Essa clandestinidade acrescentada ao caráter coletivo dessa arte deixou no anonimato os artistas e artesãos que a produziram. Durante quase três séculos, essa arte, seguindo os passos da sua matriz africana, foi totalmente ignorada, não apenas pelo grande público, mas também pelo mundo erudito da historiografia, da crítica de arte, da sociologia e da antropologia. (MUNANGA, 2000, p. 118).

Portando, as marcas de uma sociedade que foi arrancada de suas raízes, a arte afro-brasileira traz, em sua visão, valores profundos que se reinventam no novo mundo, sendo pautada pelo caráter coletivo, e não individual. O belo, para as sociedades de origem africana, afirma, associa-se ao bom, ao verdadeiro, ao útil. Assim, os objetos de arte fazem parte do núcleo da existência e contribuem para sua preservação na diáspora. Podem perder ou adquirir novos significados, uma vez que deslocam de cortes reais africanas para um sistema colonial e servil. No Brasil encontram, no entanto, condições ecológicas semelhantes aos ecossistemas de sua origem, o que possibilita a permanência de objetos simbólicos ligados às práticas e cultos religiosos e medicinais.

Segundo Munanga, embora a arte africana não possa ser reduzida à sua dimensão religiosa – um dos aspectos mais questionados da análise de Carl Eisntein em *Negerplastik*<sup>83</sup> –, a religiosidade delimita um espaço importante de resistência e reinvenção das práticas artísticas afro-brasileiras, como as danças e as músicas rituais, que poderiam ser vistas apenas como divertimento pelo olhar dos colonizadores. Da mesma forma, pela necessidade de não ser percebida como instrumento de luta, a capoeira se torna um misto de jogo e dança, dentro de práticas coletivas e ritualizadas.

Para Thompson (2011), chama atenção o quanto a música popular do mundo foi iluminada pelo “espírito” dos povos africanos, em especial através do impulso para a improvisação. Segundo o autor, alguns princípios fundamentais da música e da dança antiga na África cruzaram os mares: 1) o domínio de um estilo de performance percussiva; 2) os registros múltiplos (competitivos, que soam ao mesmo tempo); 3) a sobreposição de canto e de contracanto (solo, coro, voz, instrumentos); 4) o controle do pulso interno (um senso metronômico que mantém a marcação do compasso na mente diante os múltiplos registros diferentes); 5) a padronização da acentuação suspensa (fraseados em tempos fracos de acentos melódicos e coreográficos); e 6) canções e danças de alusão social.

Segundo Carlson (2009), em 1959 Milton Singer propôs pensar o teatro e as danças tradicionais, assim como outras atividades sociais ritualísticas, como *performances culturais*. Turner, em *From Ritual to Theatre* (1982), enfatiza a *situação inter-relacional* e sua função como transição entre dois estados de

---

<sup>83</sup> EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: UFSC, 2011. Primeira edição de 1915.

atividades culturais. Conforme o autor, há uma convergência, nos anos de 1970, das teorias teatral e antropológica da performance, pensada, em ambos os campos do conhecimento, como uma borda, uma margem, um lugar de negociação. Citando Dwight Conquergood, conclui que esse lugar da performance, nos limites e nas margens, é exatamente o que a distingue das disciplinas e dos campos de estudos tradicionais (CARLSON, 2009).

Propomos aqui aproximar o conceito de *performance*, no sentido que lhe é atribuído por Paul Zumthor – como uma *forma-força* (2007, p. 29), o que nos remete aos conceitos de campo de formas e campo de forças em Carl Einstein (1934 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 220) – à ideia de uma agência afro-descendente que se constrói como diferença, segundo Homi Bhabha (2013), nos “tempos liminares” e fronteiriços das minorias, ou seja, dentro das condições sempre contingentes de autoelaboração e emancipação do sujeito negro.

Para Zumthor (2007), como manifestação cultural lúdica, a performance é sempre constitutiva da forma. Ele afirma que suas regras dizem respeito simultaneamente ao tempo, ao lugar, à finalidade, à ação do locutor e à resposta do público, situando-se num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional. Daí as noções de repetição, ritualização, reiterabilidade. Segundo o autor, a palavra *performance* remete menos a um desejo de completude do que ao de realização, que a cada nova performance é reconfigurada. Nesse sentido, afirma, o elemento irreduzível da performance é a presença do corpo. O corpo, por sua vez, se liga ao espaço; laço este fortalecido pela noção de *teatralidade*, anterior à performance.

É, portanto, a partir do reconhecimento de um espaço de ficção, constata o autor, citando Josette Féral, que o espectador deve partilhar a intenção de *teatralidade* do performer. A percepção de uma alteridade espacial produz uma ruptura com o real, criando uma situação fantasmática, em que a *teatralidade* é a colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e ao seu imaginário: “Utilizando o conceito de performance, o que buscamos questionar não é uma origem; é nesse engano que pesquisadores interessados nas culturas do terceiro mundo tratam-na como qualquer coisa de historicamente primitiva” (ZUMTHOR, 2007, p. 42). Em vez da gênese histórica, afirma, busca o originário, ou seja, “o objeto de nossa apreensão sensível inicial e totalizante do real, subjacente a toda diferenciação sensorial, a toda tomada de posse cognitiva de nossa parte” (p. 42-43). Poesia física, tomada de consciência de si, reinvenção de si, de um corpo que existe para

além dos esquemas epidérmicos, que existe como realidade experimentada e desejada, sempre em vias de realização. Emergente. A *teatralidade*, conforme apontou Carlson (2009), ao falar da *performance* como “suporte crítico”, extrapola o mundo das artes, alcançando uma densa rede de relações e interconexões com outros campos do conhecimento.

Para Bhabha (2013), a *agência* afro-descendente, entendida como *performance*, é produzida na articulação de diferenças culturais e das estratégias de subjetivação, singular e coletiva, a partir de experiências que emergem nos interstícios. Daí o poder da tradição de se reinscrever em condições de contingências, produzindo uma diferença que se dá entre a representação e a presença.

É nesse sentido que buscaremos compreender, por exemplo, a atuação de Antonio Pitanga nos longas-metragens *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A Grande Feira*, quando no início dos anos 1960 encarna, em filmes com maioria de negros e negras, a figura do povo, mas também da revolta. De origem pobre e sem qualquer experiência anterior com teatro ou cinema, Antonio Pitanga se torna, a partir Salvador, um ator síntese do Cinema Novo. Desponta para o movimento a partir dos filmes produzidos na Bahia, fazendo esse cinema que Stam (2008) chama de “simbolicamente negro” e Pinho (2000) de “sobre o negro”. Em entrevista a Catherine Arnaud e Helena da Rocha, o ator afirma:

Eu era o emblema do povo, o povo encarnado por todos os cineastas e o único ator negro na época. Quando filmamos *Barravento*, Glauber me dizia: “Você é um líder, você não aceita a servidão, você é um provocador, isso é você na tela!”. Depois, teve Mário Gusmão, que está em *O Dragão da Maldade contra Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha. Nós éramos todos contra essa condição de escravidão permanente dos negros. Eu era co-autor de meus personagens. Era a minha linguagem, a percepção de meus personagens que passavam à tela. Havia uma verdadeira troca entre os diretores dos filmes e eu, o ator. Eles me colocavam questões sobre os trabalhadores, as pessoas do povo, e nós construíamos juntos. Então eu tenho o sentimento de ter participado dessa aventura do Cinema Novo de duas formas: como ator e representante do povo<sup>84</sup> (PITANGA, 2004 in BAX, 2005, p. 160, tradução nossa).

<sup>84</sup> “J’étais l’emblème du peuple, le peuple incarné pour tous ces cinéastes et le seul acteur noir à l’époque. Lorsque nous tournions *Barravento*, Glauber me disait, pour parler de mon personnage: “Tu est un leader, tu n’acceptes pas la servitude, tu est un provocateur, c’est ça que tu est à l’écran!. Après, il y a eu Mário Gusmão qui est dans *Le Dieu noir et le Diable blond* de Glauber Rocha. Nous étions tous contre cette condition d’esclavage persistante de Noirs. C’était mon langage, mes perception de mes personnages qui passaient à l’écran. J’étais co-auteur de mes personnages. Il y avait un vrai échange entre les auteurs de films et moi, le acteur. Ils me posaient des questions sur les travailleurs, les gens du peuple et nous construissions ensemble. J’ai donc le

Tendo em vista essa duplicidade, propomos pensar em que medida a atuação de Antonio Pitanga nesses filmes se constitui como um rasgo, uma cisão na representação. Deleuze (2007), ao teorizar sobre o declínio do ideal de verdade no cinema moderno, aponta para a potência do falso, encontrada não mais na forma, mas no poder de transformação dos corpos. Quando a busca pelo verdadeiro desmorona, pergunta, o que resta? Segundo o autor: “Restam os corpos, que são forças, nada mais que forças” (p. 170). Restam os corpos que agem e reagem, que se metamorfoseiam, que se transformam, ou que se esgotam. Resta ao autor cinematográfico, concluir, criar as condições para que personagens reais possam “ficcionar”, “fabular”, produzindo, dessa maneira, espaços de alteridade para um duplo devir entre autor e personagens. Situando o artista como um criador de verdade, chama atenção para a função fabuladora dos pobres nas narrativas minoritárias:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se opõe a ficcionar e assim contribui para a invenção de seu povo. (DELEUZE, 2007, p. 183).

Antonio Sampaio, vivendo o personagem Pitanga, encenará, com uma família negra moradora de um dos casarões coloniais do Centro Histórico, uma das cenas mais comoventes de *Bahia de Todos os Santos*. Em meio a um conflito com a polícia, durante a greve dos portuários, ele segura nos braços o irmão morto, ambos vistos de longe pela mãe e irmã mais nova. Em *Barravento*, Pitanga se desdobrará em Firmino. E em *A grande feira*, em Chico Diabo. São personagens de flagrante inconformismo, entre a marginalidade e o engajamento político.

Se o ator Antonio Pitanga, segundo seu depoimento, toma consciência dos mecanismos de opressão social ao construir seus personagens, como pensar, ainda em *Bahia de Todos os Santos*, a atuação de Tia Massu, cujo terreiro era bastante frequentado por artistas e intelectuais, encenando a dor de Mãe Sabina, após a invasão e destruição de seu espaço sagrado pela cavalaria da polícia do Estado Novo? De frente para a câmera, em plano médio, com uma mão no peito e a outra segurando um ofá de Oxossi com Ogum, diz para Tônio, seu neto: “Eles pensam que a gente vive como eles quer. Querem acabar com tudo, mas aqui dentro eles não

---

sentiment d’avoir participé à cette aventure du Cinema Novo à double titre: en tant qu’acteur e représentant du peuple”. (PITANGA, 2004 in BAX, 2005, p. 160).

tocam” (Figura 2).

Figura 2 – Tia Massu, no papel de Mãe Sabina, em *Bahia de Todos os Santos*.



Fonte: NETO, 1960, 1h41min57s

O seu enfrentamento ao oficial de justiça no Quartel dos Aflitos, quando Tônio é preso após roubar a amante inglesa e ser denunciado à polícia por ela, é outro momento impregnado de presença, em que, sentada, em posição de inferioridade frente ao seu interrogador em pé, responde às ofensas e acusações ao seu povo e sua religião com a imponência e autoridade de sua própria história, inscrita nas atitudes, posturas e gestos de seu corpo. Em outra imagem pregnante, em plano geral, Mãe Sabina desce as escadarias da sede do quartel, com o nome Polícia Militar atrás e, em segundo plano, vacilante, seguindo seus passos, vemos Tônio, seu neto mestiço, que rejeita sua origem, mas também não se adequa ao mundo dos brancos. Sua avó e mãe-de-santo, temida por seus amigos, para soltá-lo, assume um termo de compromisso por suas condutas.

Em *Barravento*, no papel de Firmino, os gestos de Antonio Pitanga ganham maior amplitude e seu corpo se *teatraliza* na construção das cenas, em meio a pescadores, tocadores, sambadores, capoeiristas, cantadores, povo de santo (Figura 3).

Figura 3 – Antonio Pitanga, no papel de Firmino, em *Barravento*.



Fonte: ROCHA, 1962, 1h20min45s

Embora condene, nos letreiros iniciais, no discurso e nos diálogos do personagem Firmino, o que considera como alienação religiosa dos pescadores, apontando o candomblé como uma manifestação cultural primitiva e que impediria a emancipação da população negra, o filme incorpora em sua própria estrutura dramática e em seus diferentes conflitos, não apenas uma causalidade religiosa, mágica, ou seja, mística, mas também alguns dos princípios elencados por Thompson (2011) para descrever as músicas e danças diaspóricas de origem africana, a exemplo da improvisação e do próprio sentido rítmico do toque do barravento (enquanto mudança brusca, intempestiva) na montagem e na constituição das cenas, dentro de uma *mise-en-scène* baseada, segundo Glauber Rocha, “na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes” (1990 *apud* FLORENCIO, 2011).

Figuras 4 e 5 – No centro, Mestre Canjiquinha, que organiza o samba de roda e as rodas de capoeira, em *Barravento*.



Fonte: ROCHA, 1962, 1h20min45s

Thiago Florêncio (2011, não paginado) chama atenção para a relação estabelecida pelo filme com o “caráter *performático* da corporeidade negra manifestada, sobretudo, através da música e dos rituais culturais e religiosos”. Se por um lado há uma perspectiva primitivista, que vê o misticismo religioso como alienante e manifestação do passado, por outro, há a incorporação, nas imagens e sons, de um saber sensível que passa pelo corpo e pela relação com a natureza. De origem protestante e se sentindo desconfortável ao assumir um projeto que não era originalmente seu, Glauber Rocha construirá, em seu discurso, ainda segundo Florêncio, uma “aproximação com a África pela via contemporânea” (não paginado), ou seja, não pela exaltação da vida religiosa, foco mais próximo inicialmente ao de Luiz Paulino dos Santos, autor do roteiro original do filme e seu primeiro diretor, mas pela reafirmação, a partir da Bahia, das recentes guerras de descolonização e independência africanas. Por outro lado, questiona o autor: ao enfatizar a força plástica da corporeidade negra, não estaria Glauber erotizando, fetichizando o corpo negro? Em que medida o cineasta não estaria reproduzindo o que condenava no fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, ou seja, o que considerava um “olhar nostálgico e primitivista sobre o negro” (FLORENCIO, 2011, não paginado)?

Entre o passado primitivo e o futuro revolucionário, o corpo negro é capturado pelas lentes e o discurso de Glauber nessa interseção de temporalidades históricas, futuro-passado, atendendo ao próprio horizonte de expectativa do diretor. [...] Entre a presença negra do universo afro-baiano e o olhar francês, Glauber parece operar um *pensamento liminar*, isto é, um lócus dicotômico de enunciação que se situa nas fronteiras do sistema colonial/moderno. Entre Verger e os iorubas-africanos, Glauber procura articular essa dupla consciência, isto é, um pensamento que, inserindo a perspectiva do subalterno, do colonizado, passa a compreender a interconexão entre modernidade e colonialidade (MIGNOLO, 2003, p. 34). Daí criticar o racismo do francês Verger e legitimar a raça negra pela ótica

descolonizadora. Essa dupla consciência opera-se numa cidade que, nos anos do pós-guerra, se tornou um caldeirão cultural em que modernidade e colonialidade se chocaram de forma explícita. [...] Nesse espaço, o corpo negro emergiu de forma ambígua, alternando-se entre a exaltação estética, a curiosidade emergente pelas raízes africanas por parte da intelectualidade branca, a condenação da racionalidade, o preconceito religioso, a afirmação da negritude e o apagamento do negro numa cultura mestiça. (FLORENCIO, 2011, não paginado).

A imersão em *Barravento* marcaria de forma profunda o cinema de Glauber Rocha. Para Mateus Araújo Silva (2010), seus filmes estiveram sempre “imantados” de África, seja pela relação com as religiões afro-brasileiras em *Barravento* (1962), *O Leão de 7 cabeças* (1970) e *A Idade da Terra* (1980), ou pela metáfora do transe, a exemplo de *Terra em Transe* (1967), invocada como “uma forma de relativização da racionalidade técnico-científica que dominou o Ocidente no século XX” (p. 52). O seu cinema, assim, teria se nutrido de “mitos e crenças religiosas de origem africana” (p. 52-53), mantendo-se numa tensão interna e em equilíbrio instável com outras referências, como, por exemplo, o marxismo. Segundo Luiz Paulino<sup>85</sup>, “barravento”, uma palavra-conceito, significa:

[...] uma transição brusca, a transição da virada do mar, é a transição da filha de santo quando está no ritual do candomblé, é o exato momento que ela passa do estado normal para o estado de transe, é o ‘barravento’. Que é acentuado pelo toque de atabaque, ou um toque aparentemente desconstruído, mas que não é desconstruído. É um pouco o que fez João Gilberto, Caymmi, um pouco dentro do ritmo afro. O ritmo está no desconstruído da coisa. [...] E nisto está uma conotação de muitas transições, a transição do candomblé, e também no samba de roda, ali também tem um ‘barravento’, na mudança.<sup>86</sup> (SANTOS, 1977 *apud* MARINHO, 2014, p. 90-91).

<sup>85</sup> Sobre o episódio, durante muito tempo predominou a versão que atribui a saída de Luiz Paulino dos Santos da direção do filme a problemas de produção envolvendo a atriz Sônia Pereira, que era sua namorada. No livro *Barravento: a estréia de Glauber* (1987), José Gatti entrevista diversos agentes envolvidos na produção, dando lugar, talvez pela primeira vez, à perspectiva de Paulino. Na cinebiografia de média-metragem *Estafeta – Luiz Paulino dos Santos* (2008), de André Sampaio, o cineasta expõe, de maneira direta, sua visão dos fatos. Outro trabalho dedicado ao tema é *Barravento (s): uma análise comparativa de roteiros* (2011), dissertação de Raquel Nunes, em que compara a versão original do roteiro com a que foi filmada por Glauber Rocha, contrapondo, também, os depoimentos de Glauber Rocha e de Paulino. Em 2014, é lançado o livro *Um discreto olhar: seis cineastas baianos, 1950/1980*, que traz uma longa e detalhada entrevista realizada com Paulino em 1977. Em todos esses documentos, assim como em entrevista concedida para esta pesquisa, nos dias 05 e 17 de março de 2017, em Salvador, na casa de Edgard Navarro, o roteirista e cineasta reproduz a mesma versão dos fatos.

<sup>86</sup> Em entrevista à autora, em 05 e 17 de março de 2017, Luiz Paulino afirmou: “é uma mudança, se ela for no alto-mar, às vezes é mudança do tempo, se for no samba de roda é quando troca o verso, passa de um pra outro, se for no Candomblé é quando ela sai do estado normal para o estado do transe, barravento, então, aí essa palavra ela cria um sentido forte, porque também era maneira da gente fazer a transformação, no caso do cinema, cultural”. Áudio.

De forma sintomática, o filme age como um impulsionador de barraventos, no cinema e na vida. Na capoeira e no mar, diz Paulino, na mesma entrevista de 1977 a José Marinho, o barravento pode ser fatal. *Barravento* foi fatal na vida dos dois jovens realizadores, do ator Antonio Pitanga e para a construção de diferentes projetos de cinema no Brasil. Foi fatal na vida do xilogravurista e assobá Hélio Oliveira<sup>87</sup>, amigo de Paulino que assessorou todas as cenas ligadas ao candomblé e morreu de leucemia em 1962, aos 30 anos, no mesmo ano de lançamento do filme. Segundo depoimento do historiador Cid Teixeira, morreu acreditando – e tendo aceitado de forma serena – que sua doença era um castigo dos orixás, por ter autorizado a filmagem de rituais secretos; ele que, como observa Orlando Senna (2008), era de Omolu, o orixá responsável pela caixa de segredos do mundo sagrado do candomblé<sup>88</sup>. Segundo Paulino, com sua saída da direção do filme, Hélio de Oliveira também teria abandonado a produção<sup>89</sup> (GATTI, 1987, p. 39). A ambiguidade do filme, assim, fez-se carne também na vida de seus realizadores e participantes.

Em sua análise canônica de *Barravento*, Ismail Xavier, quem primeiro chama atenção para as contradições do filme, destaca, conforme observou Florêncio, o papel do corpo negro, que em diversos momentos invade a câmera, ocupando todo o quadro. Na citação abaixo, Ismail descreve o cerco da câmera ao corpo de Aruã, após sua profanação, no momento que antecede o barravento:

[...] a sucessão de imagens marca um cerco obsessivo do seu corpo, coroadado pela posição final da câmera, que, de frente para Aruã, deixa-se atropelar pela sua caminhada. É preciso que seu corpo ocupe todo o quadro antes de ser abruptamente substituído pela imagem, em primeiro plano, do pé da árvore. A passagem tão ostensiva de Aruã para a árvore,

<sup>87</sup> O gravador afro-brasileiro Hélio de Oliveira (1932-1962) entrou para a Escola de Belas Artes da UFBA em 1958, realizando sua primeira exposição no mesmo ano. Em 1961, suas xilogravuras de temas relacionados ao universo do candomblé são apresentadas em mostra individual no MAMB, sob a direção de Lina Bo Bardi. No ano seguinte, o mesmo museu realizou uma apresentação póstuma de sua obra. Ver: Biografia Hélio de Souza Oliveira. Museu Afro Brasil. Catálogo O mundo do assobá gravador Hélio de Oliveira (PEREIRA, 2010). Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/27/h%C3%A9lio-de-souza-oliveira>. Acesso em: 15 nov. 2018.

<sup>88</sup> Ver depoimentos de Cid Teixeira e Orlando Senna em: *A imagem cinematográfica e o artista plástico Hélio de Oliveira*, de Geraldo Sarno (DVD Pesquisa). Salvador: Nau – Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.

<sup>89</sup> Segundo Gatti (1987, p. 75), desde o lançamento do filme houve uma reação por parte de “certos círculos culturais e religiosos contra *Barravento*”, pela profanação de aspectos sagrados do candomblé. Assim, embora a intenção de Hélio de Oliveira, ao participar do projeto, fosse contribuir para uma maior legitimação cultural da religião afro-brasileira, o resultado do filme teria despertado a reprovação de parte da comunidade de santo.

seguida do movimento ascensional da raiz ao topo, estabelece uma relação direta entre seu corpo sexuado (como raiz) e a convulsão da natureza [...] deflagrada pelo céu nublado e pelo trovão. (XAVIER, 2007, p. 40).

Afinal, concluía o autor, a narrativa aderiria ao sistema religioso, que está no cerne da estrutura dramática do filme. No entanto, essa teria sido justamente a razão, segundo Paulino, para sua saída do filme, alguns dias após o início das filmagens, a partir do desacordo do produtor Rex Shindler em relação à sua visão do *candomblé*:

Então, Rex Shindler me chamou a atenção particularmente, que estava fazendo coisas dentro do filme que eram contra a Bahia, davam à Bahia assim como um lugar atrasado, que estaria alimentando a ideia de atraso da Bahia, porque dentro do filme existiriam implicações de que se fazia um feitiço, um despacho para o mal, e de repente o mal acontecia. O filme estaria endossando essas ideias atrasadas e retrógradas, e uma série de outras coisas<sup>90</sup>. (PAULINO, 1997 *apud* MARINHO, 2014, p. 101-102).

Paulino lembra que passou a ser visto pela equipe de forma desconfiada, como uma espécie de feiticeiro (GATTI, 1987). No entanto, sua maior preocupação, afirma, seria justamente não negar a religião, o ritual: “Todo o meu cuidado no filme foi exatamente esse, por isso deixei de fazer o filme. Não negar isso. Meu cuidado era não negar isso” (PAULINO, 1997 *apud* MARINHO, 2014, p. 110).

Filho de uma índia kaimbé, que morreu durante o seu parto, e de um camponês pobre de Altamira, próximo à cidade de Esplanada, Luiz Paulino escreveu *Barravento* como desdobramento de seu documentário de curta-metragem *Um dia na Rampa* (1959). Amigo de Hélio Oliveira desde a infância, quando morou na rua do Gravatá, no Pelourinho, casa número 19, ao lado da número 21, onde ficava a

---

<sup>90</sup> Em depoimento a José Gatti (1987, p. 47), Paulino afirma: “Meu conflito com *Barravento* vem primeiro pela entrada de Rex Schindler. Ele chegou a me chamar atenção. Achava (o filme) muito bonito mas disse que estava sendo dada muita importância para o *candomblé*, que a religião mais importante da Bahia era o catolicismo. Ele achava um exagero que (no filme) se faziam feitiços e os feitiços aconteciam!”. A mesma versão seria reproduzida pelo cineasta em depoimento para a cinebiografia de média-metragem *Estafeta – Luiz Paulino dos Santos* (2008), de André Sampaio. Em entrevista para esta pesquisa, realizada em 05 e 17 de março de 2017, poucos dias antes de sua morte repentina, Paulino afirma categoricamente: “Rex Schindler era racista”. Explica em seguida: “Rex Schindler falou que (eu) tava fazendo filme de feitiçaria”. No mesmo depoimento a Gatti, relata também o desconforto da produção com o elenco negro: “No primeiro fim de semana veio uma ordem lá da Iglu Filmes: não podia mandar o pessoal no escritório. Um bando de negros no escritório, que era comercial, onde se negociava o *Jornal da Tela*. Diziam que isso estava atrapalhando o jornal”. Áudio.

quitanda de seu avô<sup>91</sup>, Procópio de Ogum, um dos mais respeitados babalorixás de Salvador, passa a se interessar efetivamente pelo candomblé a partir da amizade com o escritor Vasconcelos Maia, que havia sido um dos editores da revista *Caderno da Bahia* (1948-1951) e faz um artigo elogioso de seu documentário para o *Jornal da Bahia*<sup>92</sup>. Quando conhece Glauber Rocha, Paulino já tinha filmado *Rampa*, que é finalizado e lançado com *Pátio*, no Clube de Cinema da Bahia.

Atuando na época como repórter e fotógrafo do *Diário de Notícias* e da revista *O Mundo Ilustrado*, com sede no Rio, Paulino faz uma imersão no universo das religiões afro-brasileiras, frequentando o terreiro de Mãe Senhora, o mesmo de Pierre Verger, com quem tinha afinidade. Lê os clássicos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edison Carneiro, de quem se torna amigo<sup>93</sup>. Sobre sua relação com a cultura de matriz africana, afirmou: “É uma coisa muito rica, muito forte, que está relegada a folclore, mas não é só folclore. É uma coisa que é vital, social, cultural... Então, foi isso que me levou a escrever o filme *Barravento*” (PAULINO, 1977 *apud* MARINHO, 2014, p. 84). Paulino não apenas escolheu os atores e montou o elenco, incluindo a atriz negra gaúcha Luiza Maranhão e Lídio Silva, sobrinho de Mãe Senhora, como também foi quem convidou Hélio Oliveira para construir os cenários, danças e músicas rituais do filme, que por sua vez trouxe para o projeto D. Hilda, mãe-pequena do Terreiro do Gantois, de Mãe Menininha, e as iaôs (filhas de santo)<sup>94</sup>. Participam do filme, ainda, mestres como Canjiquinha, responsável pelos sambas de roda e as rodas de capoeira. Com os atores, trabalhou durante três meses no Teatro Castro Alves incendiado, adaptado por Lina Bo Bardi para o funcionamento provisório do MAMB (GATTI, 1987; MARINHO, 2014).

---

<sup>91</sup> Hélio de Oliveira era afilhado de Procópio de Ogum, seu avô adotivo, já que seu pai era ogã do Terreiro de Ogunjá, onde assume o posto de assobá.

<sup>92</sup> Entrevista à autora, em 05 e 17 de março de 2017. Áudio.

<sup>93</sup> Entrevista à autora, em 05 e 17 de março de 2017. Áudio.

<sup>94</sup> Entrevista à autora, em 05 e 17 de março de 2017. Áudio.

Figura 6 – D.Hilda, mãe-pequena do Terreiro do Gantois, em *Barravento*.



Fonte: ROCHA, 1962, 1h20min45s

A ambiguidade de *Barravento* está no filme e em seu processo de realização, o que situa essa produção, de forma emblemática, numa fronteira entre o fílmico e o histórico (GATTI, 1987). Atravessa ainda todo um horizonte de questões e enfrentamentos raciais resultantes do processo de *reafricanização* de Salvador e do Recôncavo, com a emergência de sujeitos negros na paisagem cultural e social hegemônica da cidade. Ao falar sobre sua saída de Salvador, após seu desencanto com o filme e com o amigo Glauber Rocha, que era o produtor-executivo e, em sua perspectiva, colocou-se ao lado do “capitalista” Rex Schindler, Paulino faz uma interessante relação entre o que considera seu “exílio cultural” e a trajetória do artista visual afro-brasileiro Rubem Valentim:

Quando saí da Bahia sob esse reflexo, de estar procurando quebrar alguns tabus, saiu igualmente Rubem Valentim, que estava fazendo também uma arte de símbolos unicamente afros. O Rubem Valentim foi combatido por não favorecer o turismo na Bahia, com sua arte. A arte dele não era “arte”, de mostrar um figurativismo charmoso, da mulher, da lavagem do Bonfim, ou da baiana sentada com seu tabuleiro. Ele ia na ordem de outros valores. Toda pintura de Rubem Valentim é uma pintura seca, cor sobre cor, com os símbolos os mais variados possíveis, todos dentro da cultura afro. Mas é preciso que se esteja bem dentro da cultura afro para perceber isso. E toda essa importância de Rubem Valentim foi descoberta por Ferreira Gullar, que conseqüentemente sentiu que era uma arte forte. Então, Ferreira Gullar, como um grande crítico de arte, uma pessoa muito inteligente e um estudioso de arte, de cultura e filosofia, com todo o valor que tem, foi descobrir as raízes e o valor que tem Rubem Valentim, que foi uma pessoa afastada da Bahia, porque fazia uma arte que não era conveniente (SANTOS, 1977 *apud* MARINHO, 2014, p. 117-118).

O barravento atuou antes em *Bahia de todos os Santos*, que após gerar uma

grande expectativa, teve recepção fria por parte da platéia na estréia, no dia 19 de setembro de 1960, no Cine-Teatro Guarani, com a presença de Tia Massu e povo de santo, poucos dias antes do início das filmagens de *Barravento*. Houve também muita resistência da crítica, com uma reação particularmente ríspida por parte de Walter da Silveira. O filme contou com a defesa enfática de Glauber Rocha, que marca uma posição crítica em relação ao fundador do Clube de Cinema e seu mestre no estudo da arte, da história e da teoria cinematográfica.

Segundo Cláudio Leal (2017), enquanto Silveira validaria “a visão predominante de que a montagem resultara confusa e que a direção marginalizara os elementos sociais em jogo” (p. 240), Glauber Rocha apontaria o preconceito como razão principal para a rejeição ao filme, que em sua visão fugia do folclórico e do pitoresco. Defendendo a “afirmação da autoralidade da *mise-en-scène* como etapa prioritária para a implementação do projeto do Cinema Novo” (p. 240), a defesa de *Bahia de Todos os Santos* marca um momento de autonomia do crítico em relação ao seu mestre. Em defesa do filme, Glauber afirmaria:

Esperamos o efeito, a habilidade, a continuidade. Temos a câmera-registro, a montagem sem tempo, os personagens sem a estória do passado, a configuração no quadro. Temos uma intuição regendo a câmera e temos um corte que arrebenta a ação. Busca-se impressões. Ferir com as impressões. Temos um caráter estético em debate (ROCHA, 1960 *apud* LEAL, 2017, p. 242).

*Bahia de Todos os Santos* foi boicotado também pelas autoridades, que censuraram sua participação em festivais internacionais, como Veneza, por acreditarem que o longa apresentaria uma imagem ruim do país e da questão racial, em particular. Trigueirinho Neto não realizou outros filmes; ele e Paulino tornariam-se amigos e, cada um à sua maneira, líderes espirituais. Paulino, após a realização de alguns filmes, entre o final dos anos de 1960 e a década de 1980, retoma sua carreira cinematográfica já no fim da vida<sup>95</sup>.

Tanto *Um dia na rampa* quanto *Bahia de Todos os Santos* são realizados na região portuária de Salvador, envolvendo o Centro Histórico e a Rampa do Mercado

---

<sup>95</sup> Após sua saída da direção de *Barravento*, Luiz Paulino vai morar em São Paulo, sendo acolhido por Trigueirinho Neto, e, depois, passa a viver no Rio de Janeiro. Realiza os filmes de longa-metragem *Mar Corrente* (1967), *Crueldade Mortal* (1976), *Insônia* (1982) e *Índios Zoró – antes, agora e depois* (2016), além do curta *Lisetta* (1974) e do média *Ikatena – vamos caçar* (1982). Em 1987, muda-se para o interior de Minas Gerais, onde se torna uma liderança espiritual do Santo Daime. Em 2011, protagoniza o longa-metragem *O homem que não dormia*, do cineasta e amigo Edgard Navarro. Morreu em 2017, quando ainda divulgava, em festivais, seu último filme.

Modelo, o cais de saveiros que se tornou um dos cartões postais da cidade e, nos anos 1950, continuava sendo um de seus espaços mais vibrantes. No entanto, enquanto no filme de Trigueirinho Neto a rampa é o cenário quase estático dos pequenos roubos de Tônio e de seu grupo, sendo apresentada a partir da perspectiva do mar, no início e no final do filme, com os mastros dos saveiros cortando verticalmente o quadro, a exemplo das ilustrações de Carybé; no curta-metragem documentário de Paulino, a rampa é o motivo central do filme, que se debruça sobre a vida cotidiana dos trabalhadores que vêm todos os dias trazer mercadorias de diversas partes do Recôncavo, em saveiros que cruzam a Baía de Todos os Santos e alimentam um movimento incessante de carregadores e descarregadores, vendedores, compradores, passantes. Trata-se, antes de mais nada, de uma imersão em um dia na vida desses trabalhadores e trabalhadoras negros e negras, numa espécie de sinfonia urbana, construída em torno dos movimentos, ações e gestos corporais.

## **2.6 *Um dia na Rampa* (1959) e *Barravento* (1962): do corpo cotidiano ao corpo cerimonial**

Inspirado em conversas com Pierre Verger, que como Paulino atuou como repórter fotográfico, e na obra *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado, de quem também se tornou amigo durante o período em que trabalhou entregando telegramas para a Western<sup>96</sup>, o filme é um documentário poético experimental, sem narração, alternando o toque do berimbau com músicas afro-percussivas baseadas em corais de vozes masculinas e femininas, com solo de Ivan de Paula. Assim, ao lado do berimbau de Mestre Bugalho, a trilha é composta por faixas do disco *Tam...tam...tam...!*, de 1958, do maestro José Prates, com a companhia de dança Brasileira, de Miécio Askanasy, que surge em 1950 no Rio de Janeiro com o nome de Teatro Folclórico Brasileiro, a partir do Grupo dos Novos, inicialmente ligado ao Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias Nascimento<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> SANTOS. Luiz Paulino dos. Entrevista à autora, 05 e 17 de março de 2017. Áudio.

<sup>97</sup> Os créditos da trilha sonora não estão no filme e, em entrevista à autora, realizada nos dias 05 e 17 de março de 2017, em Salvador, Luiz Paulino não recordou os nomes dos capoeiristas nem do

O curta-metragem começa a ser realizado ainda em 1956, e suas filmagens se prolongam ao longo de 1957. A montagem e finalização ocorrem no ano seguinte, e o lançamento acontece em 8 de março de 1959. Rodado sempre nos finais de semana, com uma câmera Arriflex 35mm, emprestada de um português, cabo eleitoral do candidato à prefeito Hélio Machado, *Um dia na Rampa* foi produzido por um grupo formado pelo produtor Marinaldo Nunes, que era chefe do departamento de fotografia da Mesbla; pelo fotógrafo sergipano Waldemar Lima, que faria depois *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; e Luiz Paulino, entre outros que se juntaram a esse núcleo inicial<sup>98</sup>. Em entrevista a José Gatti (1987, p. 26), o cineasta Roberto Pires chega a mencionar a existência da “Rampa Filmes”, que, em sua visão, teria dado origem à Yemanjá Filmes, da qual Paulino também participou, com Glauber e o grupo de poetas e artistas de Jogralescas, Mapa e Ângulos.

Enquanto em *Bahia de Todos os Santos* (1960) a cidade moderna não aparece, a não ser como obra, construção, virtualidade; em *Um dia na Rampa* (1959), o espaço da tradição se associa aos trilhos e ao ambiente eletrificado do bonde, à presença de automóveis em meio a carroças puxadas por animais e a um intenso ir e vir, subir e descer da rampa, dos barcos, da Ladeira da Conceição. Embora, como afirmam os letreiros iniciais, logo após os créditos, o filme aborde o cotidiano dos “homens que vem toda manhã do mar à terra, e retornam com a noite para as águas que dizem ser da rainha yemanjá”, a primeira imagem do filme é uma vista da Cidade Baixa, a partir da Cidade Alta, enquadrando o Elevador Lacerda com a Baía ao fundo.

Uma panorâmica vertical descendente e outra horizontal para a esquerda reenquadra o plano de forma a acentuar a Cidade Baixa, a Baía e, discretamente, o Forte de São Marcelo, ícone no porto de Saveiros, que reaparecerá nas imagens como um referencial constante, mas cotidiano. Em seguida, vemos um homem tocando berimbau em contraluz, antes dos créditos, que surgem sob o som do

---

grupo musical. A identificação do Mestre Bugalho vem de pistas do próprio Paulino e do texto de André Sampaio, “Pequenas anotações sobre um raro Luiz Paulino dos Santos”, publicado na revista eletrônica *CineCachoeira*, em 23 de dezembro de 2010. A identificação do disco, uma raridade redescoberta há poucos anos, foi possível graças à colaboração do pesquisador Victor Valentim. Sobre o disco, ver o texto de Itamar Dantas, “A história esquecida de José Prates” (2014), para o terceiro especial do *Álbum Itaú Cultural*.

<sup>98</sup> SANTOS, Luiz Paulino dos. Entrevista à autora, 05 e 17 de março de 2017. Áudio.

instrumento, tocado pelo Mestre Bugalho, um dos mais notáveis a formar roda de capoeira na Rampa do Mercado.

Assim, é pelo caminho feito pela própria equipe, que sai da Rua Chile com equipamentos nos ombros, descendo a Ladeira da Conceição, que o filme se aproxima da Rampa e de seus personagens. O foco está nos homens que sobem a ladeira se equilibrando com fardos na cabeça, cruzando a rua para facilitar a subida, e em um senhor montado em um animal com um cesto de cada lado, que desce em direção ao Mercado, e que o filme acompanhará por um momento, para logo em seguida enquadrar as rodas de uma carroça entre os trilhos do bonde que cortam o calçamento de pedra. Vemos então um homem com um cesto vazio ao lado, sentado no fundo da carroça.

A vista panorâmica da cidade, a partir do mar, com a cidade baixa e a cidade alta, e os matros dos saveiros a cortar o quadro surge aos poucos, ao longo dos dez minutos do filme, e nunca é revelada totalmente, sendo exibida sempre a partir do ponto de vista dos homens que trabalham, primeiro ocultada pela vela do barco, depois descortinada quando a vela é descida. Os barcos são vistos de outros barcos; os alimentos, a partir do ponto de vista de quem os descarrega; o caminhão saindo cheio de sacas, a partir do ponto de vista do homem que acabou de depositar a última carga (Figuras 7-8-9). Os planos duram o tempo da ação, a exemplo de quando um trabalhador atraca o barco caminhando em direção à câmera, até seu corpo tomar todo o quadro, o que acontece em outros momentos (Figuras 10-11-12).

Figuras 7, 8 e 9 – Os movimentos dos trabalhadores na Rampa estabelece a ligação entre as cenas, em *Um dia na rampa*.



Fonte: SANTOS, 1959, 10min5s

Figuras 10, 11, 12 – O plano dura o tempo da ação, e os corpos tomam todo o quadro, em *Um dia na rampa*.



Fonte: SANTOS, 1959, 10min5s

Paulino documenta a cultura da vida de um espaço em vias de desaparecer ou de se reconfigurar completamente e, ao mesmo tempo, remete ao que Comolli (2008, p. 179) chama de “gênese urbana do cinema”, ou “destino cinematográfico das cidades”. O cinema, observa o crítico e teórico francês, captou desde o início os vestígios das vidas que passam pela cidade. “Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos como rapidamente perdidos” (p. 180). Segundo o autor:

[...] o fluxo temporal faz de toda cidade um trançado de movimentos, o lugar de todos os lugares e o tempo de todos os tempos: passagem. A figura da *passagem* (Walter Benjamin) é a principal metáfora da cidade: passagem das mercadorias, passagem dos desejos, passagem do tempo. (COMOLLI, 2008, p. 180-181).

Passagem dos corpos. Em *Um dia na Rampa*, há um jogo rítmico da montagem com o movimento dos corpos dos trabalhadores, em equilíbrio com objetos diversos sobre suas cabeças. Eles descarregam os saveiros, transportam cargas no mercado, abastecem os armazéns, as barracas. A montagem tem como princípio o movimento desses homens, entre as idas e vindas, subidas e descidas; e das mercadorias que passam de mãos em mãos, de cestos em cestos, daqueles que saem dos barcos aos que exibem os produtos à venda e, finalmente, aos cestos de seus compradores e compradoras. Há, no filme, uma composição plástico-rítmica a partir dos movimentos cotidianos dos corpos (Figuras 13-14-15). O filme constrói pequenas narrativas em fluxo, registros não apenas dos corpos em suas labutas diárias, mas também de suas relações sociais, o que envolve a comida, o amor, a vadiação, a relação mística com o mar. A mulher que chega e volta de bonde. As

senhoras brancas que vêm e voltam de carro rabo de peixe. Não há brancos trabalhadores, apenas compradores.

Figuras 13, 14 e 15 – O filme explora as composições plástico-rítmicas a partir dos movimentos cotidianos dos trabalhadores da Rampa do Mercado, em *Um dia na rampa*.



Fonte: SANTOS, 1959, 10min5s

A metáfora do cesto, cheio, vazio, perpassa todo o filme. Os cestos, empilhados, em movimento, à venda, em uso; os homens e mulheres que se movimentam entre os barcos do cais e as barracas do mercado, equilibrando-se na base instável dos saveiros. Constrói-se, assim, uma coreografia para a câmera, que ganha sentido a partir da montagem, formada por movimentos cotidianos que são ritualizados e entrecruzados, a partir de um olhar participante, que reconhece em cada passo, em cada atitude, em cada postura, em cada gesto, uma rede de signos que compõe esse *corpus* da cidade, aqui a partir de seu cais de saveiros, a Rampa do Mercado. Segundo Comolli:

Em sua parte documentária – que é a marca de seu nascimento e a condição de sua invenção –, o cinema nada faz além de abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à presença luminosa do outro, mais ou menos – toda questão está nessa gradação – desse outro que vem à camera tanto quanto ela vem a ele. Abertura, impressão, duração, passagem: o cinema é a paixão da figura humana. (2008, p. 13).

Para Diego de Jesus, em vez de atribuir um lugar de fala específico ao outro, *Um dia na Rampa* é construído a partir de uma relação estabelecida com o espaço e os sujeitos filmados. A câmera busca registrar, a partir dos movimentos dos corpos, o que entrelaça cada um desses sujeitos filmados a esse espaço, o cais de saveiros:

Subir a rampa, descê-la... Esse sobe e desce aparentemente ingênuo, nesse encher e esvaziar de sacos, esse trânsito entre “barcos de comércio”, “barcos de amor”, “barcos culturais”, “barcos identitários”, nada mais é que a

conseqüência mais próxima no exercício da relação com os espaços, com os indivíduos, dos quais também inclui a figura do realizador (cineasta). Como um homem que ao fim do filme observa o mar e tem uma cesta nas mãos, o cineasta o captura com uma cesta própria, gênese do seu fazer: a cesta-câmera! (JESUS, 2012, não paginado).

A câmera de Paulino, como uma cesta, capturaria “traços da passagem do tempo”, “fragmentos de duração” (COMOLLI, 2008, p. 181), movimentos dos corpos. *Um dia na Rampa* desafia o turístico pelo olhar e pelo sentido do movimento dos corpos, acentuados pela montagem rítmica. Conta, ao mesmo tempo, com registros históricos importantes, como o do bonde e da roda de capoeira de Mestre Bugalho no momento de vadição, brincadeira após o trabalho, e com encenações que reverberam uma vivência cotidiana na Rampa do Mercado, que Paulino passou a frequentar ao longo da semana, após ter recebido a rescisão do contrato com Western. Mas que sempre fez parte de sua vida, tendo morado no Pelourinho, então um bairro popular e com muitas casas de prostituição, onde cresceu aos cuidados, primeiro de um cônego e depois de três senhoras religiosas que o adotaram, após seu pai contrair hanseníase. Foi também no Centro Histórico, nos cinemas baratos da Baixa dos Sapateiros, no Santo Antônio e no Popular, nos quais passavam programas triplos de filmes, que Paulino se apaixonou pelo cinema.

Ademais, como estafeta, tinha ganhado a vida até então, assim como o ator Antonio Pitanga, percorrendo as ruas da cidade, a entregar telegramas<sup>99</sup>. Muito da empatia da câmera com os corpos filmados e da beleza plástica de *Um dia na Rampa*, realizado com a colaboração dos trabalhadores, conforme consta nos créditos, ressurge em *Barravento*, em outra concepção do roteiro e da montagem, especialmente em suas cenas descritivas, que depois praticamente desaparecem do cinema de Glauber Rocha.

Segundo Deleuze, o pensamento deve mergulhar no corpo se quiser atingir a vida: “As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas” (2007, p. 227). Nesse sentido, afirma, é pelo corpo que o cinema se une ao pensamento:

---

<sup>99</sup> SANTOS. Luiz Paulino dos. Entrevista à autora nos dias 05 e 17 de março de 2017, em Salvador. Áudio.

O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo. [...] É a imagem-tempo, a série do tempo. A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o corpo como revelador do tempo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo (p. 228).

Em *Rampa*, portanto, trata-se de montar a câmera sobre um corpo cotidiano, cujas atitudes e posturas passam por uma “lenta teatralização”, a partir de sua repetição e reiterabilidade. Em *Barravento* predomina a construção de um corpo cerimonial, que assume um aspecto iniciático, litúrgico, seja a partir da “imersão da câmera nos movimentos corporais” de manifestações culturais afro-brasileiras (FLORÊNCIO, 2011, não paginado), ou pela “separação de cenas em que os corpos evoluem em dança ou teatro” (ARAÚJO SILVA, 2010, p. 69).

Tanto em *Um dia na Rampa* quanto em *Barravento*, a montagem funciona atrativamente, associada à trilha afro-brasileira. Enquanto o primeiro se estrutura como uma sinfonia visual, no segundo os cantos de trabalho, pontos de candomblé, sambas e cantigas de capoeira, alguns com registros originais<sup>100</sup>, são quase onipresentes, seja como elemento de narração ou acompanhando manifestações culturais como a puxada da rede, coreografada e ritmada; os passos e gestos dos homens e mulheres que integram o samba de roda de Mestre Canjiquinha; as cantigas de capoeira, em sua dimensão de luta, jogo e dança, integrada à vida da aldeia de Buraquinho e aos gestos de seus habitantes.

Para Deleuze, tanto o corpo cotidiano quanto o corpo cerimonial são características do cinema experimental, sendo que, muitas vezes, há a passagem de um a outro, ou seja, das “atitudes e posturas” do corpo cotidiano ao *gestus* do corpo cerimonial:

---

<sup>100</sup> É o caso do canto fúnebre feito por Vadinho, alabê do Terreiro do Gantois, que pediu licença aos orixás para “bater o axexê” no filme (GATTI, 1987, p. 39), e de alguns pontos de candomblé, gravados na década de 1950 pela Editora Xauã, no mesmo local, e lançados em 1961 no LP *Candomblé*, da série Documentos Folclóricos Brasileiros, número III, dedicado à música religiosa afro-brasileira. Na contracapa do disco, do acervo pessoal do cineasta Edgard Navarro, constam os créditos da gravação: “Cantigas de candomblé de nação kêtu, colhidas na ‘casa’ da ‘lajorá’ Dona Menininha do ‘Gantois’ (Maria Escolástica da Conceição Nazareth – Terreiro com mais de trezentos anos de tradição – Salvador – Bahia – Solo: Dona Hilda da França (Ia-Kererê) – Coro: Donas Delza Crispiniana dos Santos, Almerinda Trindade de Carvalho, Jacinta de Oliveira Melo, Erondina Pinto Batalha, Mercília Campos da Silva, Paltília da França, Claremilda Atanasia da Conceição, Ester Matos, Joana Angelica de Oliveira, Letícia de Oliveira e Madalena dos Santos (Iaôs). Atabaques: Alabê: Euvaldo Santos Freitas – Tocadores: Lourenço Barroso da Costa e José Alexandre Seixas – Agogô: Florisvaldo dos Santos”. Nos créditos de *Barravento*, além da “participação especial de D.Hilda em candomblés orientados por Hélio Oliveira”, são mencionados o “samba de roda e capoeira de Washington Bruno (Canjiquinha), destacando D. Zezé, Adinorá, Arnon e Sabú com cantores, dançarinos e instrumentistas” e “um samba de Batatinha”.

O que chamamos de *gestus* em *geral* é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga pré-existente e de uma imagem ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel. (DELEUZE, 2007, p. 230-231).

Assim, no cinema experimental, pensado como um cinema dos corpos, as personagens tendem a ser reduzidas “às suas atitudes corporais, ou seja, ao *gestus*, isto é, um espetáculo, uma teatralização ou dramatização que vale toda a intriga” (DELEUZE, 2007, p. 231), em que, muitas vezes, o encadeamento formal das atitudes substitui a associação das imagens, e o gesto se torna, como afirma Agamben, o elemento central do cinema. Para o autor, “o cinema reconduz a imagem para o gesto” (AGAMBEN, 2008, p. 11-12). O papel do diretor seria, justamente, despertar o gesto.

### 3 A CAPOEIRA-DANÇA NOS DESENHOS *JOGO DA CAPOEIRA* (1951), DE CARYBÉ, E NO FILME *VADIAÇÃO* (1953), DE ALEXANDRE ROBATTO

No final do século XIX, novas experiências sensoriais marcaram a invenção da vida moderna nos grandes centros urbanos, e o cinema, como apontou Walter Benjamin (2012), viria a ser uma espécie de catalizador dessas transformações perceptivas. A experiência do choque, produzida pelas imagens em movimento, sintetizaria, de acordo com o autor, uma gama de estímulos corporais inéditos, como velocidade, simultaneidade, fragmentação e intensidade, que passam a caracterizar a experiência individual e coletiva na paisagem urbana que se segue à segunda revolução industrial.

Annie Suquet (2011), ao analisar a trajetória do corpo dançante que emerge desse mundo em mutação, enfatiza a transição do visual ao cinético, quando as investigações no campo da dança passam a se dar em torno da natureza da visão e do movimento, as mesmas que serão fundamentais para o surgimento do cinema, e também, buscaremos demonstrar, constituem-se como fundamentos da capoeira, misto de jogo, luta e dança de origem africana.

Tendo como ponto de partida o impacto causado pelo espetáculo *A dança da serpente*, da artista norte-americana Loie Fuller, apresentado pela primeira vez em Paris, em 1892, portanto apenas três anos antes da histórica exibição promovida pelos irmãos Lumière no *Grand Cafè Paris*, a autora destaca o modo como a velocidade, a luz e a cor serão acionados pela dançarina como agentes capazes de produzir impulsos que esta buscará traduzir em seu corpo:

Com Loie Fuller vem à tona a idéia do corpo dançante como um *corpo vibrátil*, confluência de dinâmicas sutis, mas essa concepção tão capital para o futuro da dança no século XX, enrosca-se por assim dizer nos refolhos da visão. Esta conhece uma profunda reavaliação no século XIX. A percepção do corpo e, mais precisamente, do corpo em movimento, achar-se-á por isso fundamentalmente modificada. (SUQUET, 2011, p. 512, grifo nosso).

A ideia de *corpo vibrátil* traduz a forma como a dança passará a ser pensada a partir de um conjunto de forças indefinidas que agem sobre o corpo do bailarino, agora aberto à fugacidade e a instabilidade do movimento, assim como à fragmentação do campo visual, quando se declaram extintas as fronteiras entre

sensações interiores e exteriores, e as dimensões da intenção e do desejo se colocam como filtros afetivos da percepção. Surge um sexto sentido: a cinestesia, o sentido do movimento, que articula o tátil e o visual, e faz do corpo dançante, em sua *vibratilidade*, um laboratório da percepção:

Através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante, a dança do século XX não cessou de deslocar e confundir as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, o “eu” e o “outro”, o interior e o exterior. E também participa plenamente da redefinição do sujeito contemporâneo. [...] O bailarino contemporâneo vive sua corporeidade como uma “geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo”, rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades. A organização da esfera perceptiva determina os lances casuais dessa geografia flutuante, tanto imaginária como física. Assim os universos poéticos tão diferentes que a dança do século encaminhou poderiam ser descritos como outras tantas ficções perceptivas. (SUQUET, 2011, p. 538).

Na Salvador dos anos de 1950, tais questões se inserem dentro de um ecossistema cultural singular, o que nos leva a perguntar quais *ficções perceptivas* são construídas a partir do diálogo entre os desenhos de Carybé, depois reconfigurados em um *storyboard* para o documentário *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto, cuja câmera segue os movimentos e gestos dos corpos-capoeira (CASTRO Jr., 2012). Buscamos, assim, compreender o corpo como matéria sensível e pensante, capaz de reinventar o meio ambiente e as relações sociais, inserindo-se dentro de um processo de produção de novas subjetividades relacionadas à modernização e à *reafricanização*.

### 3.1 A arte-capoeira nos desenhos de Carybé

Na Bahia, fotógrafos como Marcel Gautherot e Pierre Verger, além do artista Carybé, cuja obra abrange diversas linguagens, deixaram um amplo acervo dedicado ao registro da capoeira. Os dois últimos, que escolheram Salvador para viver, inserem-se no contexto de afirmação do modernismo nas artes, marcado, como no restante do país, pela busca de uma identidade brasileira e, neste caso, pela construção de uma determinada ideia de *baianidade*. Para Jorge Amado, “Verger revelou a Bahia aos baianos” (*apud* AGUIAR, 2008, p. 7). Sobre Carybé, dois depoimentos, um de Rubem Braga e outro de Mirabeau Sampaio, revelam bem

a natureza da construção do “ser negro” pelo olhar de uma Bahia branca. Conforme Rubem Braga: “Carybé não se inspirou na Bahia, parece que a Bahia que se inspirou em Carybé. De repente, a gente vê um negro de camiseta branca ou uma baiana de saia rodada ou um sobradinho de telhado escuro ‘imitando’ os desenhos de Carybé” (*apud* SILVA, in FURRER, 1989, p. 149). De acordo com Mirabeau Sampaio: “Nasci e me criei em Salvador e posso lhe afirmar: na Bahia, não existia um negro, era uma coisa que ninguém tinha visto aqui, até a chegada de Carybé” (*apud* SILVA, in FURRER, 1989, p. 149). Esta última declaração revela, com precisão, a condição de invisibilidade da maioria da população de Salvador, formada por afrodescendentes, frente à uma elite branca, bem como o papel de mediação exercido pelo olhar estrangeiro.

No entanto, em que pese o fato de que sua obra – bastante extensa e que envolveu, além de desenhos, pinturas, ilustrações e esculturas – tenha privilegiado um “modelo seguido pelos principais artistas modernos da Bahia, ou seja, a representação figurativa/narrativa de elementos culturais regionais” (MACIEL, 2014, não paginado), alguns de seus trabalhos relacionados ao candomblé e à capoeira vem sendo considerados a partir de uma perspectiva etnográfica. Segundo Vagner Silva (2012), por exemplo, o Mural dos Orixás, realizado entre 1967 e 1968, para o Banco da Bahia, assim como gravuras publicadas em livros como *As Sete Lendas Africanas da Bahia* (1979), baseado em relatos orais registrados pelo etnólogo Waldeloir Rego, e *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* (1980), deram contornos visuais a mitos e rituais do candomblé, apresentando uma nova forma de fixação, preservação, organização e reprodução de mitos e preceitos originalmente pertencentes a uma tradição oral.

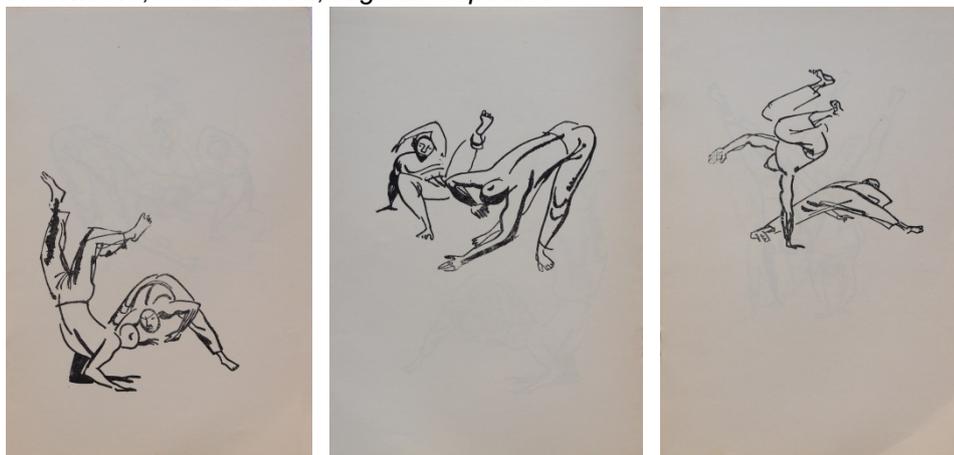
Já para Luís Vitor Castro Júnior (2012), que também pesquisou as fotografias de Marcel Gautherot como fonte histórica para analisar os enunciados gestuais no jogo da capoeira<sup>101</sup>, os desenhos de Carybé captam “a gestualidade do corpo, bem como a metamorfose que o mesmo sofre na ação contínua do jogo/dança/luta” (Figuras 16-17-18). A partir de alguns de seus desenhos<sup>102</sup>, busca compreender “as memórias gestuais do corpo-capoeira que revelam um saber corporal ‘arquivado no

<sup>101</sup> Ver: *Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo na capoeira é festa e labuta 1940-1960* (2018), de Luís Vitor Castro Júnior.

<sup>102</sup> Os desenhos analisados pelo autor são da Coleção Sete Portas da Bahia (2014), que tem como base a série *Jogo da Capoeira*, da *Coleção Recôncavo*, mas inclui também ilustrações feitas posteriormente. Segundo o autor, esses desenhos vêm sendo há décadas apropriados e reapropriados por diversas academias de capoeira como símbolo de sua prática.

corpo” (p. 116). O artista, assim, traduziria em imagens o sentido “dos corpos-capoeira em movimento, como também de sua sombra, o que não conseguimos capturar totalmente” (p. 116).

Figuras 16, 17 e 18 – A metamorfose do corpo na ação contínua jogo/luta/dança. Coleção Recôncavo, caderno nº. 3, *Jogo da Capoeira*.



Fonte: CARYBÉ, 1951. Acervo pessoal. Fotografia: NOGUEIRA, Jamille, 2008.

Tocador de pandeiro e berimbau, Carybé frequentou, desde sua primeira viagem a Salvador, em 1938, como correspondente do jornal *Pregón*, as principais rodas e centros de capoeira da cidade, tendo conhecido ainda nesta estadia, o Mestre Bimba. Entre 1950 e 1951, foi com frequência às rodas domingueiras no Barracão de Mestre Waldemar, no Corta-Braço. Reconhecia as diferenças estéticas entre os estilos de capoeira Angola e Regional, assim como os movimentos e gestos utilizados pelos antigos mestres:

O seu trabalho privilegia o gráfico, utilizando as linhas, as formas, os volumes e o espaço, como possibilidades de produzir narrativas dos corpos. A espacialidade dos seus desenhos projeta a imagem do recobrimento, a coexistência, o jogo de claro e escuro, denso e fluido, o engendramento das curvaturas do corpo e as mudanças contínuas de planos corporais. A imagem de espaços sem ponto fixo evidencia o prolongamento dos corpos em movimento contínuo com novas formas e favorece a iluminação constante de novas massas e matérias. Conexão entre os ricos, sem começo e fim, ganha corpo no “bolo”, no emaranhado, na dúvida, na incerteza, no enigma, insistindo na produção imagética do deslizamento das imagens que reflete uma nova geografia de paisagens-passagem. (CASTRO Jr., 2012, p. 120-121).

Se a imagem sem referência espacial reduziu, em muitos de seus trabalhos, as figuras representadas a estereótipos, no que se refere à série *Jogo da capoeira*, como observou Castro Júnior, o espaço abstrato acentua o sentido do movimento e

da metamorfose dos corpos, em seus inúmeros desdobramentos e entrelaçamentos. A partir de Nelson Brissac Peixoto, que define as passagens como formas de introduzir espaços e tempos diferentes, o autor vê os desenhos de Carybé como “paisagens-passagem”, que intensificam, no presente, traços do passado. Ou ainda: “dispositivo no qual estão guardadas as formas do corpo-capoeira produzir a sua arte de dobrar-se e desdobrar-se, de inversão corporal e de circularidade dos movimentos corporais” (CASTRO Jr., 2012, p. 121). Essas duas características, a inversão e a dobra do corpo, seriam, em sua perspectiva, os mais significativos gestos corporais no jogo da capoeira.

Os olhares, por sua vez, antecipam o sentido do movimento. Jair Moura<sup>103</sup>, ao falar sobre a troca de olhares na capoeira, lembra que “durante a negaça, o capoeira devia se preocupar, apenas, em acompanhar o movimento dos olhos do seu oponente” (1980 *apud* ABREU, 2017, p. 109), exercitando a visão periférica. Por isso, a cabeça está sempre “encaixada” para não perder, de forma indireta, o olhar do oponente. Nos desenhos, é possível entrever o olhar de soslaio que orienta o movimento dos corpos-capoeiras, um olhar que possibilitará ao capoeirista perceber o gesto do parceiro para antecipar a jogada. No entanto, a percepção vai além do olhar e envolve:

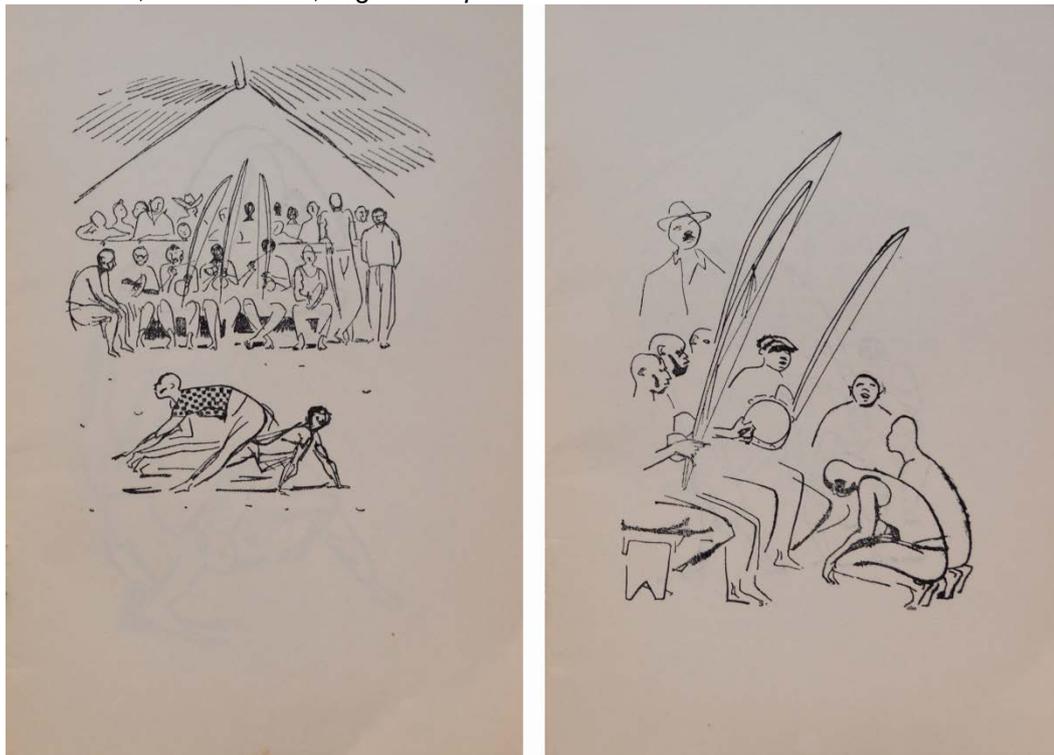
[...] as vibrações sonoras, os vultos (o passo no vazio), oriundos dos movimentos ríspidos e rápidos. Os corpos estão rente a rente, um parindo o outro, um em “cima do outro”, um marcando o outro, um desafiando o outro, um passando pelo outro, linhas curvas dos corpos que se entrelaçam. (CASTRO Jr, 2012, p. 130-131).

No caderno *Jogo da Capoeira*, com 24 desenhos, nº. 3 da *Coleção Recôncavo* (1951), Carybé se dedica à gestualidade da prática da capoeira Angola. A única imagem que traz referência espacial é a que situa um jogador “entrando na tesoura” armada pelo outro no Barracão de Mestre Waldemar, com o jogo ocorrendo em primeiro plano e, em segundo, os tocadores sentados no banco, de frente, com o público logo atrás da cerca (Figura 19). São três os berimbau, e a partir da

<sup>103</sup> O pesquisador, capoeirista e cineasta Jair Moura realizou outro importante filme sobre capoeira, *Dança de Guerra* (1968), curta-metragem colorido, de 18 minutos, que traz imagens do jogo entre os mestres João Grande e João Pequeno, enquanto os mestres Noronha e Maré cantam. Em outra roda, há o registro de Mestre Gigante no berimbau, com mestres Bimba e Braz nos pandeiros. O filme também traz depoimento de Mestre Bimba, que toca o “hino da capoeira regional”. O som direto é gravado por Djalma Correia. Há uma ênfase, no filme, nos aspectos comunitários e ritualísticos do jogo da capoeira, inseridos no universo mais amplo da cultura afro-brasileira, incluindo o espaço do terreiro e outras manifestações artísticas como o batuque e o samba de roda.

sequência de imagens e dos gestos revelados nos traços, é possível perceber a dimensão ritualística da roda. A série se inicia com a imagem dos capoeiristas agachados, de cócoras, de frente para o berimbau, num misto de escuta, saudação e oração, para pedir licença e proteção aos ancestrais (Figuras 20).

Figuras 19 e 20 – Roda de capoeira no barracão de Mestre Waldemar e jogadores de cócoras de frente para o berimbau, em louvação, antes do início do jogo. Coleção Recôncavo, caderno nº. 3, *Jogo da Capoeira*.



Fonte: CARYBÉ, 1951. Acervo pessoal. Fotografia: NOGUEIRA, Jamille, 2008.

As inversões, então, dão lugar ao dobrar-se e desdobrar-se do corpo, que reconfiguram-se em novos gestos, ficando de cabeça para baixo, sustentado, muitas vezes, apenas pelas mãos e pela cabeça, ou por uma mão apenas, o que exige, além do controle da musculatura, a organização das coordenação motora em outras relações espaços-temporais. Assim, há o risco e também o prazer de desafiar não apenas a lei da gravidade, mas também a ordem das coisas, o que envolve as diversas formas de opressão social e racial:

As morfologias dos corpos dão ênfase às formas arredondadas, côncavas e convexas, nas quais o corpo manifesta a sensação de movimentos circulares e fluidos, traços de curvas com que o corpo se complementa com o outro, revelando um sentido de jogar com o outro, mesmo na “quebra do outro”, ou seja, na colocação de problemas para o outro. (CASTRO Jr., 2012, p. 128).

Podemos observar, assim, que os “corpos-capoeira” não apenas compartilham com a dança e o cinema o sentido da cinestesia, ou seja, o sentido do movimento, que associa o tátil e o visual, a partir da ideia de um *corpo vibrátil*, aberto à instabilidade do movimento e à fragmentação do campo visual – portanto, que “vibra” às forças do mundo –, mas também um conjunto de questões postas, como apontou Comolli (2008), ao documentário e à *mise-en-scène* cinematográfica de forma mais ampla. Afinal, o desafio de “jogar com o outro, mesmo na ‘quebra do outro’, ou seja, na colocação de problemas para o outro” (CASTRO Jr., 2012, p. 128) não seria análogo ao de “filmar com o outro”? Quais os sentidos implicados na relação entre quem filma e quem é filmado? Como o não visível se coloca como condição e sentido do visível? No confronto entre o corpo individual e o corpo social, quem fala? Quem age? Em qual história? Segundo quais relações de força? Em qual posição de poder?

Ao filmar os corpos-capoeiras de grandes mestres que jogaram no Barracão de Waldemar, com trilha sonora gravada previamente com Mestre Bimba e seus tocadores<sup>104</sup>, a partir de *storyboard* realizado por Carybé, Alexandre Robatto realiza um documentário musical sobre a capoeira que se nutre da imagem pictórica, mas de uma imagem que busca reproduzir o movimento, construindo um roteiro de atitudes, posturas e gestos da capoeira angola, atualizados pela câmera, a serviço dos corpos de sujeitos históricos afrodescendentes em jogo, luta, dança.

### 3.2 A capoeira-dança em *Vadiação* (1954)

*Vadiação* (1954), curta-metragem de 8 minutos de Alexandre Robatto, com *storyboard* e direção artística de Carybé, é um filme pioneiro no registro da capoeira, luta de origem africana transformada em dança – e disfarçada, portanto, de vadiação, como forma de sobrevivência e resistência ao seu caráter marginal, daí o título. No entanto, apesar dos letreiros iniciais, que contextualizam a origem da capoeira, e o fato do filme contar com a participação de tocadores, cantadores e

---

<sup>104</sup> A gravação resultou no disco *Menino quem foi teu mestre e outros corridos*, lançado em setembro de 1956, e o primeiro da série Documentários da Bahia. No vinil, diz: “Toques de Capoeira Angola do filme *Vadiação*”. São gravados Mestre Bimba, no pandeiro, e seus filhos, Crispim e Rosaldo, nos dois berimbaus. Eles também participam do filme.

jogadores que marcaram sua história, o filme é definido, pelo próprio diretor, como um *musical*. Assim, chama atenção o fato de Robatto, em suas primeiras obras autorais, *Entre o mar e o tendal* e *Vadiação*, ter privilegiado manifestações da cultura afro-brasileira em suas conexões com a África, no caso deste último, em especial, destaca-se sua abordagem da capoeira como dança.

Com trilha original gravada anteriormente pelo músico e pesquisador Paulo Jatobá, um dos principais colaboradores da revista *Caderno da Bahia*, o filme aponta para uma encenação de natureza coreográfica e para um tipo de *inter* e *transdisciplinaridade* que irá marcar uma parte importante do campo de experimentações cinematográficas em Salvador a partir dos anos 1950. Contando, ainda, com colaborações de Sílvio Robatto e Manuel Ribeiro, o curta-metragem foi planejado quadro a quadro:

Toda a obra foi desenhada, sequência por sequência, pelo pintor Carybé (Hector Bernabó) com minuciosa marca de duração em cada plano, obedecendo ao ritmo da música, como certos clássicos da cinematografia universal. “É um filme sobre capoeira; ele é, ao meu ver, um musical” (sic) declarou naquela oportunidade Robatto” (SETARO; DIAS, 1992, p. 25).

Filmada como um espetáculo, em estúdio, com luz, cenário e figuração, num palco com arquibancadas e plateia, portanto distante do espaço vivo das ruas onde a capoeira se afirma como prática urbana, cultura de rua de escravos de ganho que atuavam na região portuária, ou no contexto da escravidão rural, interessa a Robatto, sobretudo, os movimentos dos corpos e por isso a câmera, por vezes, torna-se participativa, assumindo o ponto de vista subjetivo de um capoeirista que entra e sai do jogo depois voltando à roda, ou que, em pleno jogo, colocando-se rente ao chão ou próximo aos corpos, extrapola o quadro, é ameaçado por um golpe.

Figuras 21, 22, 23 e 24 – Na primeira linha, ponto de vista subjetivo de Mestre Nagé no jogo com Mestre Traíra. Na segunda, a câmera rente ao chão capta seus movimentos. Em *Vadição*.



Fonte: ROBATTO, 1954, 8 min.

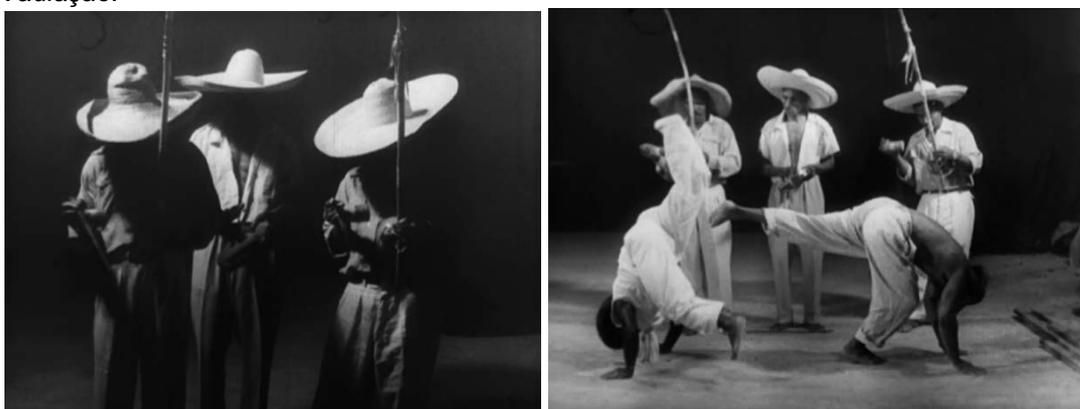
Após os créditos iniciais sobre desenhos do artista, em cartelas acompanhadas da música *Capoeira Mata Um*, de Jackson do Pandeiro, o filme inicia com um plano fechado de dois chapéus iluminados do alto, com o berimbau atravessando verticalmente o quadro, que vai se abrindo, até enquadrar os três chapéus dos tocadores, Zacarias Boa Morte, Traíra e Waldemar da Paixão, vistos inicialmente apenas pelos seus vultos, com dois berimbaus e um pandeiro no meio, fundo escuro, sobre os quais entram os letreiros, com o toque que prepara a entrada da música *Menino quem foi teu mestre*:

As levas africanas coagidas a trabalhar no Brasil no tempo da Colônia trouxeram de Angola uma luta ensaiada ao som dos cantos e instrumentos primitivos chamados berimbáus (sic). A capoeira amplamente difundida, principalmente na Bahia, constituiu-se como arma secreta entre os bambas e capadócios do tempo do Império. A violência dos golpes e quatro séculos de repressão policial fizeram-na evoluir na forma de uma estranha dança (sic) disfarçando a luta em vadição...

Os letreiros explicativos, que permanecem enquanto os dois primeiros jogadores entram lateralmente, cada um de um lado, ocupando todo o quadro com os três tocadores ao centro, colocam a dimensão de luta no passado, privilegiando

sua transformação numa “estranha dança”. A iluminação visa inicialmente o efeito estético de recortar as formas arredondadas dos chapéus, bem como o de desenhar os corpos com a luz, remetendo à sua origem pictórica, com o fundo abstrato que, inicialmente, reproduz a ausência de referencial espacial dos desenhos de Carybé. (Figuras 25-26) Os berimbaus separados revelam, por sua vez, a montagem da cena, já que normalmente são tocados juntos. O cenário e a ambiência do teatro são revelados aos poucos.

Figuras 25 e 26 – O fundo abstrato e o desenho dos corpos através da iluminação, em *Vadiação*.



Fonte: ROBATTO, 1954, 8 min.

Essa configuração inicial do quadro é prevista no *storyboard*, ou melhor, nos poucos desenhos que restaram dele, bem como a forma de entrada dos jogadores e a alternância entre quadros abertos e outros mais fechados, como os planos médios dos tocadores sentados ou de seus rostos de perfil, os planos detalhes da cabeça do berimbau com o toque da vareta e a pressão da moeda de vintém, do pandeiro, ou, ainda, a tomada do rosto de Mestre Nagé a partir do chão (Figura 27).

Figura 27 – Fragmentos do storyboard desenhado por Carybé. Centenário de um cineasta baiano.



Fonte: ROBATTO, 2008

Para o crítico Guilherme Sarmiento, Robatto “executa” o filme a partir de uma *partitura de traços*, ou seja, de uma notação do movimento, uma coreo (movimento) grafia (escrita):

No que restou do *storyboard* digitalizado, percebe-se uma obsessão pela decupagem: o toque do berimbau, do pandeiro, evidenciados pelos planos próximos, revezam-se com a evolução dos corpos malabaristas em planos médios e gerais. Ouvimos o timbre metálico e oco do instrumento sem precisar de suas ondas sonoras. Completamos um rabo-de-arraia antes da queda de um jogador. Com seu *storyboard*, Carybé construiu uma partitura que sustentou, por si mesma, a linguagem do movimento. Junto com Alexandre Robatto, fez do cinema uma ode a corpos que evoluem levados por um sopro imemorial. *Estava o cinema na capoeira antes mesmo da capoeira estar no cinema*. Uma lição dos mestres das imagens. (SARMIENTO, 2010, não paginado, grifos nossos).

O crítico chama atenção para um aspecto central na aproximação entre o cinema e a dança moderna, o fato de que o desenvolvimento de ambos está intimamente ligado ao que Cristian Borges (2014, p. 43) sintetiza como “movimento *expressivo* subjetivado”. Ou seja, a descoberta de que é o espectador que confere movimento às imagens, através de fenômenos fisiológicos como a persistência retiniana, fundamental para o advento do cinema e para os desdobramentos da dança na modernidade:

Dado que cores e imagens podem continuar sendo percebidas pelo olho mesmo que qualquer referência exterior já tenha desaparecido, deve-se concluir que o corpo tem a capacidade fisiológica para produzir fenômenos que não tem correspondente no mundo material. Longe de ser um sistema de registro das impressões produzidas pelos objetos do mundo exterior, a visão começa a aparecer como uma disposição ativa, tributária do corpo singular onde ela se exerce e, portanto, necessariamente subjetiva. (SUQUET, 2011, p. 514).

Alexandre Robatto, ao compor um *documentário musical* sobre a capoeira, insere-se, portanto, dentro de um campo de investigações e experimentações sobre o funcionamento do corpo e do movimento no ato perceptivo. Segundo Borges (2014), em sua teoria da arte de se mover, elaborada ainda em 1889, o filósofo francês Paul Souriau já apontava para “um grau de projeção/identificação em nossa relação com o movimento, na medida em que o prazer proporcionado por um movimento *visto* se mede pelo prazer que experimentamos ao *executá-lo* (em nossa imaginação)” (p. 41).

Ao mesmo tempo, ao realizarem uma *ode aos corpos que evoluem levados por um sopro imemorial*, Robatto e Carybé repõem o diálogo entre o desenvolvimento da dança moderna e o interesse pelas danças tradicionais do Oriente e da África, matriz de todo um pensamento sobre a diversidade das expressões corporais e suas possibilidades, o que remonta às pesquisas de Rudolf Laban, nome fundamental tanto para dança moderna alemã quanto norte-americana, em torno da “memória involuntária” do corpo e da arte da improvisação, redimensionando as relações do corpo dançante com o espaço, o tempo e o peso.

O aspecto documental do filme se associa aqui à perspectiva de um cinema dos corpos, com foco na *performance* dos capoeiristas e na força dos movimentos que se constroem como uma expressão estética, e ao mesmo tempo ético-política, encontrada, como nos indica Lia Robatto (1994), na economia de esforço e distribuição equilibrada de trabalho corporal; na importância da “ginga” e, portanto, do balanço e do jogo do peso nos pés numa movimentação flexível e constante; na necessidade, sob risco fatal, de coordenação disciplinada e consciente dos movimentos com o parceiro; e no fato de que “o capoeirista, geralmente, extrapola o objetivo da luta e desenvolve o prazer do movimento em si” (p. 80).

Assim, se a encenação da capoeira como espetáculo pode ser interpretada como uma forma de “dignificá-la” para uma elite, afastando sua carga de ameaça e periculosidade ligada à cultura das ruas, sua força política persiste pelos *efeitos de*

*transversalidade* entre sua prática social e cultural, seu caráter de luta e dança, e uma memória de luta que está inscrita e se atualiza nos corpos dos capoeiristas e na dimensão ritualística do jogo. Nesse sentido, o filme parece apostar nessa capacidade que o cinema tem, de acordo com Deleuze (2007, p. 229), de fazer “o corpo nascer e desaparecer como numa cerimônia, numa liturgia”, quando as atitudes e posturas do corpo dão lugar ao *gestus*:

O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga pré-existente e de uma imagem ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel. (p. 230-231).

Se é evidente o diálogo de *Vadiação* com o filme de arte, tendo integrado o catálogo *10 anos de Filme de Arte*, editado pela Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo durante a Bienal de 1955, por outro, a ênfase na *performatividade* dos corpos introduz uma diferença, um intervalo, que produz uma interface com o mundo dos trabalhadores de rua, dos carregadores e armazenadores, profissão de Nagé, o principal capoeirista do filme, de torso nu, descalço e chapéu de vaqueiro, que trabalhava na Feira de Água de Meninos, era de Ogum, e morre em 21 de setembro de 1958, num domingo, dia das grandes rodas de capoeira da cidade, dentro de um vagão de trem, onde foi colocado para chegar a um atendimento médico, esvaindo-se em sangue, após ter lutado contra cinco homens na Estação de Simões Filho.

Figura 28 – Mestre Nagé, em contra plongé, quatro anos antes de sua morte. Em *Vadição*.



Fonte: ROBATTO, 1954, 8 min.

Para um dos mais importantes pesquisadores da capoeira na Bahia, Frederico Abreu (2017, p. 100), o esforço do filme em demonstrar que capoeira é arte não “neutraliza a força de expressão da imagem de Nagé. Pelo contrário, faz com que ela se sobressaia”. Sobre a sucessão de lances entre Nagé e o mestre Curió Velho, vestido de terno branco, chapéu e sapato social (como os antigos capoeiristas a passeio, que tinham como desafio entrar e sair da roda sem sujar os trajes), observa: “Mas os sinais de perigo (invocação minha) piscam o tempo todo, mesmo sabendo tratar-se de uma representação” (p. 100-101). E constata: o perigo sempre ronda o jogo, mesmo armado para uma filmagem, o que pode ser notado pela troca de olhares entre os jogadores e pela concentração dos demais nos movimentos complexos que desenvolvem (Figura 29). Entre a representação e a presença, esses corpos negros se constroem na luta, no jogo e na dança.

Figura 29 – Jogo entre Nagé e Mestre Curió Velho, em *Vadição*.



Fonte: ROBATTO, 1954, 8 min.

Desaparecido da vida e da história dentro do vagão de um trem em movimento, Mestre Nagé representava, nos anos de 1950, segundo Abreu, a figura do valentão, do capoeirista violento, bruto, que vinha sendo combatida por projetos “moralizadores da capoeira” como os de Bimba e Pastinha, que visavam o seu reconhecimento e legitimação social. Segundo os manuscritos de Mestre Noronha: “O capoeirista deve ser muito educado, para ser apresentado nos altos meios sociais. Se foi valente deixe esta vida que já se passou de lado (valentia). Devemos adquirir lastro de amizade. É o que devemos fazer” (1993 *apud* ABREU, 2017, p. 28). No entanto:

No barracão do mestre Waldemar, localizado no bairro da Liberdade, o discípulo, Nagé, vivenciou, como agente, um rico processo civilizador, sem precisar excluir os parceiros, considerados maus e ruins. Naquele espaço, jogos altamente refinados, encantadores e admiráveis tinham vez; e moldou-se um padrão musical singular, ainda hoje reverenciado pelos grandes mestres do canto da capoeira. Com a comunidade da Liberdade, residente nas proximidades, se estabeleceu laços comunitários, e o barracão se tornou um centro de referência cultural e de diversão para os moradores do bairro. (2017, p. 28).

O barracão do Mestre Waldemar, como ressaltou também Castro Júnior (2012), movimentou a vida local, com uma atividade apreciada pela comunidade que, embora situada em bairro periférico, projetou sua importância para além dos

seus limites geográficos, o que revela uma ação consciente no sentido de romper com estigmas sociais e raciais em torno da capoeira, sem, no entanto, romantizar ou excluir a contribuição dos chamados valentes e capadócius (termos pejorativos) na construção dessa arte-luta, em que os corpos se desdobram numa “dança esquisita”. Segundo Wilson Rocha:

Nagé era um grande! Todos o aplaudiam com o mesmo entusiasmo durante os festivais populares, nas festas de lemanjá, do Bomfim, da Conceição da Praia. Nos “terreiros”, quando jogava, era um artista e um mestre da capoeira. Dava prazer assistir ao seu “jogo alto” e apreciar de perto o seu senso genial, o seu puro instinto da dança. Os ritmos de seu corpo, e a harmonia de seus gestos plásticos. E as belas, as grandes linhas curvas ele lançava no espaço. (ROCHA, 1958 *apud* ABREU, 2017, p. 29).

Praticada no contexto de luta, e tendo ganhado cada vez mais inserção social em feiras, nas folgas do trabalho, e nas festas populares, a prática se torna conhecida nacionalmente nos anos de 1950, como o jogo da capoeira, no contexto da vadiação, ou seja, da brincadeira, e também de sua promoção como atividade esportiva. No entanto, capoeiristas como Nagé, com ficha criminal, que trabalhava duro carregando material de construção em Água de Meninos, enseada de saveiros e local tradicional de rodas de capoeira, foram, segundo Abreu, propositadamente apagados ou esquecidos da memória da capoeira.

A tensão entre os dois estilos de capoeira, a Angola, que reivindica uma origem africana, assumida por Carybé e Robatto, e a Regional, criada por Mestre Bimba, que considera essa prática como sendo originária do Brasil e, portanto, inserida dentro de um projeto de construção nacional, é incorporada ao filme. Construído a partir de duplas de contrastes, branco e preto, luz e sombra, claro e escuro, o curta-metragem conta também com dois cenários e momentos distintos, que se confundem pelo embaralhamento, desde os créditos, entre os “jogadores de Waldemar” e os tocadores de “Mestre Bimba”.

Na primeira parte, o cenário, montado no antigo cinema e teatro Guarani<sup>105</sup>, remete ao contexto dos capoeiristas de rua, do cais do porto, tendo os mestres Zacarias, Traíra e Waldemar tocando, cenicamente, os berimbaus e o pandeiro, já que a trilha foi gravada anteriormente, com o grupo de tocadores de Mestre Bimba,

<sup>105</sup> Perfil “Mestre Bimba, o criador da capoeira regional”, vídeo *Vadiação* (1954), disponível em: <https://www.facebook.com/MestreBimbaCapoeiraRegional/videos/10151225366112764/>. Acesso em: 11 nov. 2018. Ver também: <http://velhosmestres.com/br/waldemar-1954>. Acesso em: 11 nov. 2018.

que aparecem na segunda parte do filme. Nesse primeiro momento, o foco está nos jogadores que frequentavam o barracão de Waldemar, que reencenam, no filme, a condição dos jogos nas rodas domingueiras de vadiação ou realizadas no ambiente de trabalho.

No segundo momento, surge o mestre Bimba, seu filho Crispim, e Rosendo, que tocam os berimbaus e pandeiro na trilha e cenicamente, além do público que acompanha, sorri e interage a partir de uma arquibancada, junto com os tocadores. O cenário do jogo também muda, tendo sido construída uma parede branca com fundo preto que cria linhas geométricas no espaço e não esconde sua condição encenada. Nesses jogos, dos quais também participam Traíra, às vezes em cenas montadas com o trio anterior de tocadores, em que ele aparece também como tocador, o jogo parece mais ambivalente. O ambiente torna-se, claramente, mais social e os jogos são filmados de forma mais distante, até que a câmera se retira da roda com um *travelling* para trás, semelhante ao inicial, quando os corpos aparecem lentamente no quadro (Figuras 30-31-32-33).

Figuras 30, 31, 32 e 33 – Mestre Bimba e seu grupo em novo cenário, em *Vadiação*.



Fonte: ROBATTO, 1954, 8 min.

É possível dizer, no entanto, que a força do filme está justamente no fato de incorporar, através das atitudes e posturas do corpo, a cultura da vida de sujeitos historicamente marginalizados. Se, como aponta Frederico Abreu, é a partir da redescoberta do filme *Vadiação*, projetado na academia de mestre João Pequeno de Pastinha, em 1983, que ele irá comandar “os primeiros longos passos da reativação da capoeira angola”<sup>106</sup>, é a partir da análise do jogo de Nagé que o pesquisador, em sua última obra sobre a capoeira, propõe compreender o capoeirista turbulento e arruaceiro também como sujeito da história, como “expressão voluntária de rebeldia e indignação” (ABREU, 2017, p. 37).

No primeiro duelo, possivelmente com Mestre Bugalho<sup>107</sup>, Abreu observa o gosto pelo jogo duro, pra valer, mesmo quando de brincadeira. Citando uma notícia de jornal, lembra que em 1921, “brincando”, um capoeirista “deu uma facada no companheiro” (DIÁRIO de Notícias, *apud.* ABREU, 2017, p. 106). No segundo, com Curió, destaca a elegância e cadência dos movimentos e o jogo dos olhares, com os golpes percebidos e desarmados de parte a parte. Com Traíra, seu perigoso parceiro não apenas no barracão de Waldemar, mas também em Água de Meninos, chama atenção o jogo rápido e rasteiro, que imita a astúcia e agilidade da cobra, apelido atribuído a muitos mestres.

O filme resiste a sua apropriação por um discurso da baianidade e da mestiçagem, que será uma marca da geração a qual pertenceu Robatto, amigo pessoal de Mário Cravo e Jorge Amado, e do próprio Carybé, quem possivelmente imprime ao filme a perspectiva subjetivada da câmera, possibilitada não apenas pela sua experiência com a capoeira, mas também com o cinema. Após morar em Salvador com a família do início de 1950 ao final de 1951, Carybé vai para a Argentina e de lá para São Paulo, onde faz os 600 desenhos do *storyboard* do filme *O Cangaceiro* (1953), a convite de Lima Barreto. Instala-se definitivamente na Bahia em 1953, exatamente quando realiza, com Alexandre Robatto, *Vadiação*. Aqui, os *efeitos de transversalidade* se dão entre os traços de seus desenhos matizados pela

<sup>106</sup> “Em 1983, João assistindo pela primeira vez esse filme, projetado na sua academia, admirado com as cenas que assistia, proclamou publicamente, em alto e bom som, ser aquela capoeira vista na tela a que desejava ver seus alunos jogar”, afirma Frederico José de Abreu, em seu livro *Nagé: O homem que lutou capoeira até morrer* (2017, p. 111). De acordo com ele, através da reprodução doméstica, o filme se tornou uma “ferramenta/bússola para os rumos que a capoeira tomou a partir dos anos 80 do século passado” (p. 111).

<sup>107</sup> A única referência encontrada sobre esse capoeirista no filme *Vadiação* está na tese de Luís Vitor Castro Júnior: *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)* (2008).

vivência no universo popular de Salvador, os movimentos e a memória corporal desses grandes mestres da capoeira organizados em torno do barracão de Mestre Waldemar, e a câmera de Alexandre Robatto.

O filme amplia seus *efeitos de transversalidade* através de um prolongamento da parceria entre Robatto e Carybé, que resulta, em 1956, no selo de discos *Documentários da Bahia*. O primeiro, em vinil, 78 rotações, registra a trilha sonora de *Vadiação*, com a gravação de duas faixas executadas pelos tocadores e cantadores do Mestre Bimba, *Menino quem foi teu mestre e outros corridos e Panha laranja no chão Tico-Tico*. O segundo vinil, 33 rotações, traz sambas de roda, cânticos do candomblé e cantigas de roda. Os registros fotográficos, realizados por Sílvio Robatto, que pretendia editá-los em livro, são outro resultado dessa experiência, poderíamos dizer, multimídia, o que remete inevitavelmente aos cruzamentos possíveis entre as investigações que pautam o campo do cinema, da fotografia, do desenho, da dança e da música em suas múltiplas vocações moventes (Figuras 34-35-36).

Figuras 34, 35 e 36 – Ao entrar no jogo, Mestre Curió descortina os bastidores da cena, em *Vadiação*.



Fonte: ROBATTO, 1954, 8 min.

Tendo alimentado diversas linguagens artísticas, a capoeira-dança em *Vadiação* remete ao cinema dos corpos, das atitudes, posturas e gestos, para chegar à vida. E mesmo quando se pretende espetáculo, descortina uma relação, quando ao sair de sua posição na roda para entrar no jogo, mestre Curió, de terno, chapéu e sapatos, revela os bastidores da cena, em que um homem branco vestido socialmente e outro negro, aparecem fumando cigarros. Podemos dizer, ainda, que, o capoeirista, assim como o bailarino contemporâneo, cria, através de seu corpo, não apenas múltiplas ficções perceptivas, mas também ficções da memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – CINEMA, ARTES E CULTURAS DA VIDA

Cinco anos entre os “brancos”. Assim a arquiteta Lina Bo Bardi sintetizou sua experiência em Salvador, entre 1958 e 1963<sup>108</sup>, quando, após um momento de abertura da antiga província para as novas dinâmicas culturais, dentro do que Antonio Risério (1995) chamou de “avant-garde” na Bahia, a casa-grande e seu conservadorismo prevaleceu sobre o desejo de modernização urbana, cultural e artística vivida por Salvador durante “os anos Edgard Santos”. Lina, que havia reformado o antigo Trapiche do Unhão, criado o MAMB e sonhado com o Museu de Arte Popular, saía de Salvador quase expulsa, assim como o diretor e cenógrafo de teatro Martim Gonçalves, o compositor alemão Koellreuter e o próprio Edgard Santos, reitor da UFBA.

Na segunda metade dos anos de 1950, as ações desenvolvidas pela Universidade e pelo MAMB seriam, segundo Glauber Rocha, “dois tanques de choque”<sup>109</sup> na guerra que as novas gerações deveriam travar contra a província, o que acentuará as tensões entre representação e emancipação, tendo em vista o contexto da *reafricanização* e os projetos inovadores implementados pelas duas instituições e seus agentes, que aprofundam a perspectiva de *inter* e *transdisciplinariedade* no campo do cinema, das artes e da cultura.

Em 1957, no pátio atrás do prédio da Reitoria, no bairro do Canela, a bailarina paulista Lia Carvalho executa, para uma plateia atônita, movimentos coreografados pela polonesa Yanka Rudzka, num solo improvável, realizado em espaço público e sem música, quando a dança moderna começava a ser apresentada a jovens soteropolitanos e, desde 1954, o compositor, maestro e educador alemão Hans-Joachim Koellreuter promovia os Seminários Livres de Música. No ano seguinte, em outro pátio, este de ladrilho preto e branco, como um tabuleiro de xadrez, os corpos de um casal de atores encenam um filme experimental em música concreta. A atriz Helena Ignez, ao lado de Solon Barreto, em um ambiente sonoro feito ruídos, instrumentos, vozes e silêncio, executava movimentos mínimos para a câmera, numa coreografia de gestos que reverberava as aulas de interpretação, dança e

---

<sup>108</sup> Título de artigo publicado originalmente no periódico *Mirante das Artes*, n. 6, nov./dez., 1967, encarte p. 1 (RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 130).

<sup>109</sup> “Inconsciência & Inconsequência da atual cultura baiana”, de Glauber Rocha, publicado no *Jornal Diário de Notícias*, em 26 de fevereiro de 1961.

música como estudante da segunda turma da Escola de Teatro. Em depoimento escrito por ela em terceira pessoa sobre o curta-metragem *Pátio* (1959), de Glauber Rocha, que considera um “filme pardo”, o primeiro trabalho no cinema de ambos, afirma:

[...] a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada um ano antes da realização de *Pátio*, essencial ao filme como formação e referência. O maestro Koellreutter, então meu professor de história da música, suas aulas e o repertório escolhido para audições e concertos na reitoria da Universidade, formaram o universo sonoro de onde surgiu a fantástica trilha do primeiro Glauber. A atriz Helena Ignez, protagonista de *Pátio*, mergulhada nessa atmosfera de sons, vinha também da Escola de Teatro, com a sutileza dos ensinamentos de Stanislasky, e trazia no corpo o movimento coreográfico das aulas de Yanka Rudzka. A protagonista, participando ativamente do processo fílmico, recria-se anulando a si mesma como mais um som. Procurou-se a abstração e a ausência. Esse estilo volta de forma semelhante e diversa em *O padre e a moça*, *Cara a Cara*, e *São Jerônimo*. (IGNEZ, 2004 in PUPPO, 2004, p. 135).

O texto de Helena Ignez é bastante estimulante no sentido de indicar que, para além da formação oferecida pelo Clube de Cinema da Bahia, de Walter da Silveira, e das relações e *inter e transdisciplinariedade* com o modernismo artístico na Bahia, as práticas cinematográficas que surgem nesse momento são informadas, de forma contundente, pela participação de técnicos, atores e atrizes formados pela Escola de Teatro, Música e Dança.

Uma das principais difusoras da dança moderna no Brasil, a polonesa Yanka Rudzka chega à isolada, negra e quente Salvador em 1956, a convite do reitor da recém-criada UFBA, Edgard Santos. Koellreutter, que havia participado em 1954 do I Seminário Internacional de Música de Salvador, realizava os Seminários Livres de Música, iniciativa que daria origem à Escola de Música. E desde 1955, o diretor e cenógrafo pernambucano Martim Gonçalves se movia para criar, como técnicas e métodos modernos, a Escola de Teatro. À Yanka Rudzka, caberia criar a Escola de Dança.

A partir de 1958, passando a contar com sede e teatro próprios, a Escola de Teatro daria sustentação institucional não apenas aos cursos de Música e Dança, mas também à criação do CEAO, pelo filósofo português Agostinho da Silva, abrigando ações de antropólogos como Pierre Verger, Roger Bastide e Vivaldo Costa Lima, e as atividades de Lina Bo Bardi à frente, a partir do final de 1959, do

MAMB, após ter realizado, em parceria com Martim Gonçalves, a Exposição *Bahia* na VI Bienal de São Paulo.

Como acontece na cultura brasileira como um todo, a ausência de uma tradição no campo da arte erudita abre espaços imprevistos para a atuação das vanguardas artísticas. Na Cidade da Bahia, como ainda costumava ser chamada naquele período, a primeira escola de dança de nível superior do Brasil será implementada seguindo os princípios da dança moderna antes mesmo da criação de uma academia ou escola de balé, o que só ocorrerá em 1962, com o surgimento da Escola de Balé do Teatro Castro Alves – Ebateca.

Se ao chegar a São Paulo, em 1952, uma das principais dificuldades encontradas por Yanka Rudzka para criar o seu Conjunto de Dança Contemporânea será quebrar os condicionamentos corporais de bailarinos formados dentro da rigidez dos movimentos do balé, aqui a coreógrafa encontrará nenhuma resistência de corpos ou grupos consolidados dentro do universo da dança. Inexperiente como professora, traz consigo duas jovens dançarinas, entre elas, Lia Carvalho<sup>110</sup>, que ficará em Salvador, casando-se logo em seguida com o arquiteto e fotógrafo Sílvio Robatto, filho do cineasta Alexandre Robatto. Elas atuariam como solistas de coreografias que passam a se produzir a partir do encontro com a forte corporeidade da cultura popular soteropolitana e, em particular, afro-baiana. A descoberta da musicalidade negra e das danças rituais de origem africana, que serão traduzidas nas duas primeiras coreografias montadas por Yanka Rudzka em Salvador, *Candomblé* e *Águas de Oxalá*, criadas em 1957, a partir de notações rítmicas feitas de seu apartamento no Chame-Chame, de onde era possível ouvir, pela janela, os atabaques dos alabês dos terreiros que ficavam na Avenida Centenário.

Conhecedora do método Jacques-Dalcroze (músico austro-suíço que criou um sistema de ensino rítmico-musical através do movimento corporal), fazia notações que depois eram transformadas em composições, para suas coreografias, pela paulista Eunice Catunda, discípula de Koellreutter e que também frequentou, além dos terreiros de candomblé, com a coreógrafa polonesa, o barracão de Mestre Waldemar da Paixão. Tendo estudado dança com Ruth Sorel na Áustria, dentro dos preceitos da Escola de Mary Wigman, precursora da dança expressionista alemã e

---

<sup>110</sup> Lia Carvalho, que passa a assinar Lia Robatto após seu casamento, integrou desde os 12 anos de idade o Conjunto Contemporâneo de Dança de Yanka Rudzka, em São Paulo. Chega a Salvador aos 17 anos para atuar como dançarina e assistente da coreógrafa, de quem se torna aluna, entrando na primeira turma da Escola de Dança da UFBA.

discípula de Rudolf Laban, Rudzka passou pela Itália e Argentina antes de chegar ao Brasil, onde se torna, ao lado de Chinita Ullmann e Maria Duschenes, que chegam ao Brasil, respectivamente, em 1932 e 1942, uma das responsáveis pela introdução da dança moderna no país (ROBATTO, 1994).

Suas aulas se baseavam na improvisação e análise crítica, conferindo grande importância ao torso e ao plexo solar, à liberdade criativa e à articulação natural dos movimentos. Suas práticas pedagógicas e coreográficas reverberam as buscas empreendidas desde o início do século XX pela autonomia do movimento em relação ao espaço, que se torna multidirecional, bem como ao tempo, à narrativa e à música. Gostava, por exemplo, de dar aulas com música ao vivo, o que permitia trocas entre compositores, coreógrafa e bailarinos.

Naquele momento, como sintetizou Tom Zé, que foi aluno dos Seminários de Música de Koellreutter, a universidade “usava o corpo como prolongamento para pensar” (2012, não paginado. Esse gesto se estendia ao espaço público, seja por proposições estéticas, condições estruturais, ou falta delas, como a inexistência de teatros na cidade. O Teatro Santo Antônio, inaugurado pela Escola de Teatro, em 1958, sob direção de Martim Gonçalves, seria durante dez anos o principal equipamento cultural da cidade. Enquanto isso, espetáculos de dança e teatro se realizavam em prédios históricos, como capelas, e em espaços abertos, a exemplo da encenação silenciosa de movimentos rítmicos e expressivos protagonizados por Lia Carvalho atrás da reitoria. Dessa maneira, tais expressões artísticas se expandiam pela cidade, intervindo na paisagem urbana. Logo também se integrariam a uma emergente produção de filmes experimentais.

Martim Gonçalves passa a viver em Salvador a partir de meados de 1955, quando realiza suas primeiras conferências sobre teatro moderno. Tendo estudado na França e na Inglaterra, ao chegar à Bahia já havia passado pelas mais importantes companhias de teatro de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo e por experiências nos estúdios de cinema da Atlântida, Vera Cruz e Maristela, além da crítica teatral e publicação de artigos acadêmicos sobre teatro popular, trajes e artefatos religiosos indígenas e afro-brasileiros. Em Salvador, o teatrólogo pernambucano irá criar o primeiro curso de graduação em teatro do país.

De acordo com Jussilene Santana (2011), a fundação da Escola de Teatro e do Teatro Santo Antônio, junto com a companhia universitária *A Barca*, em 1958<sup>111</sup>, instituem um modelo pensado pelo diretor e cenógrafo pernambucano para a formação de um centro profissionalizante de excelência, único no país, baseado em técnicas e métodos modernos de ensino e prática da arte dramática, em diálogo com o que ocorria nos Estados Unidos, Europa e Oriente, e que deveria formar um “ator novo” para um “teatro moderno”. Com o objetivo de criar um campo profissional e formar público para o teatro na Bahia, organiza o projeto pedagógico da escola a partir da montagem de espetáculos. Apostava, assim:

[...] na interdisciplinaridade, com consistência de propósitos e constituição de um ambiente cultural único, fortalecido pelas ações de outras instituições e que atingem profundamente a estrutura política e cultural da sociedade baiana à época. (SANTANA, 2011, p. 27).

A ênfase em uma vivência universitária marcada pela *interdisciplinaridade* entre as artes encontra ressonância em um interessante depoimento da dançarina e coreógrafa Lia Robatto a esta pesquisa, quando afirma que, nesse período, não havia diferença entre ir a uma apresentação artística na Escola de Dança, Teatro ou Música. Em outro testemunho oral bastante revelador, ressalta a importância, em sua formação, do contato com o universo da cultura popular de Salvador: “Eu mergulhei de cabeça. Conheci as festas populares, as danças, os candomblés. Isso para mim foi mais forte que a própria universidade”<sup>112</sup>.

O Teatro Santo Antônio, único da cidade equipado com modernos equipamentos de luz e sonorização, manterá uma programação regular de espetáculos produzidos pelo grupo *A Barca*, em parceria com atores, atrizes e técnicos profissionais. Mário Gusmão, considerado o primeiro ator negro a se formar pela Escola de teatro da UFBA, ingressando na escola em 1958, junto com Helena Ignez, descreve o ambiente vivido nesse período:

<sup>111</sup> A partir de 1958, além de uma sede própria, um teatro e um grupo teatral, a escola passa a contar com novos professores e cursos, realizando um total de oito espetáculos. Junto com as aulas de interpretação e direção iniciadas em agosto de 1956, quando são abertas inscrições para os primeiros cursos livres, tendo como professores permanentes basicamente o próprio Martim Gonçalves e os diretores das escolas de Música e Dança – Koellreuter dava aulas de ritmo e Yanka Rudzka de dança para teatro –, a Escola passa a oferecer os cursos de autor, cenografia, traje e técnica teatral, estabelecendo intercâmbios com artistas e técnicos de escolas e instituições em Nova Iorque, Paris, Londres, Rio de Janeiro e São Paulo.

<sup>112</sup> Ver: Figuras da Dança: Lia Robatto. Documentário. 33min15s. Direção: Inês Borgea. Produzido por São Paulo Companhia de Dança para a TV Cultura. Exibido em: p no. de 2012.

Era um movimento cultural enorme, com possibilidades de se aprender com gente muito boa, que acho que a Bahia não vai ter novamente. Tinha Gianni Ratto, Luciana Petrucelli, mulher de Gianni Ratto, tinha Martim Gonçalves, quer era o Diretor da Escola, tinha João Augusto, que ensinava História do Teatro, tinha Othon Bastos, que tinha voltado de Londres e ensinava dicção. João Augusto tinha vindo do Rio, convidado pela Reitoria. Nilda Spencer, que era aluna e se tornou professora. Assim como Othon Bastos, [ela] foi para Londres e quando voltou foi convidada pela Reitoria para ensinar. Tinha também vários professores estrangeiros, alemães, ingleses, americanos. Eu aproveitei muito com essa equipe, eu aprendi muito. (1994 *apud* BACELAR, 2006, p. 72).

Segundo o antropólogo Jeferson Bacelar (2006), quando Mário Gusmão entra na cena teatral baiana, passando a atuar depois no cinema, desenvolvia-se “com vigor, na Bahia, entre a vanguarda intelectual vinculada à Universidade, a perspectiva anti-racialista e a valorização das culturas do povo, inclusive as manifestações afro-brasileiras” (p. 67). Um momento, portanto, bem diferente da “atmosfera que cercava o negro no teatro baiano no início da década de 1950”, em que, de acordo com ele, “os ‘pretos’ nas peças eram representados por atores brancos com a pele pintada, exceto no caso dos papéis de baianas, dados a atrizes morenas, pois as brancas não os aceitavam” (p. 66).

Segundo Santana (2011), a abertura da Escola de Teatro da UFBA para alunos negros (as) teve inspiração norte-americana. Durante o ano de 1956, Martim Gonçalves havia visitado uma série de instituições de ensino de arte dramática na Europa e nos Estados Unidos, incluindo a Universidade de Howard, fundada em 1861, em Washington, conhecida então como “a grande universidade negra” (p. 113). Efetivamente, as primeiras turmas da recém-criada Escola de Teatro vão se caracterizar, entre outros aspectos, pelo caráter heterogêneo de seu corpo discente, com abertura para ingresso de atrizes e atores negros, como Mário Gusmão e Antônio Pitanga<sup>113</sup>.

É também ao longo de 1958 que Glauber Rocha, ainda estudante de Direito, crítico de cinema e aspirante a cineasta, integrante da geração MAPA, começa a frequentar, informalmente, as aulas, palestras e exposições da Escola. As aulas eram abertas e, além de acompanhar Paulo Gil Soares, amigo e parceiro desde

---

<sup>113</sup> De acordo com Jeferson Bacelar (2006), antes mesmo de sua chegada à Escola de Teatro, em 1958, já havia sido encenada a peça *O Tesouro de Chica da Silva*, de Antônio Callado, tendo como protagonista a atriz Nevolanda Amorim, estudante mestiça, que era aluna da Escola, assim como a atriz negra Antonieta Bispo dos Santos. Em 1960, Antônio Pitanga ingressaria no curso de Interpretação Teatral, mas abandonaria as aulas logo em seguida, para seguir carreira no Cinema Novo, no Rio de Janeiro.

*Jogralescas*, que se matricula ainda nos primeiros cursos livres de teatro, em 1957, junta-se à namorada Helena Ignez, que troca o curso de Direito pelo de Teatro. *Pátio* será lançado em março do ano seguinte, no Clube de Cinema da Bahia e, em agosto, na Escola de Teatro da UFBA, tendo contado, assim como *Rampa*, de Luiz Paulino dos Santos, com apoio financeiro do reitor Edgard Santos, via Martim Gonçalves, para sua finalização.

Helena Ignez, que havia sido candidata à Miss Bahia, começa a escrever para o jornal *Diário de Notícias*, na coluna social *Kristha*, onde passa a divulgar também ações da Escola de Teatro e outras iniciativas culturais e artísticas. Embora, inicialmente, Glauber tenha adotado uma postura resistente em relação à Escola e ao seu diretor<sup>114</sup>, muito provavelmente por sua relação com Alberto Cavalcanti, de quem foi assistente na Vera Cruz, tendo saído da empresa em 1951, sob uma forte campanha difamatória por parte da imprensa, eles logo se aproximariam. É através de Martim Gonçalves que Lina Bo Bardi assiste ao filme *Pátio* e se aproxima do jovem poeta, dramaturgo, crítico de cinema e cineasta.

A partir de 1 de dezembro de 1958, a Escola passará a contar, além do convênio com a Fundação Fullbright, com o apoio financeiro da Fundação Rockefeller, o que irá permitir o desenvolvimento de uma série de ações, como a reativação do grupo folclórico Rancho da Lua e do terno de reis, que estava há 46 anos sem se apresentar, e a gravação, no Teatro Santo Antônio, de um xirê do terreiro Ilê Axé Oxumaré, como parte do projeto Toques do Candomblé, coordenado por Pierre Verger e que será finalizado no ano seguinte, no Museu do Homem, em Paris, com apoio da Escola.

Além dos preparativos para a Exposição Bahia, em parceria com Lina Bo Bardi, Gonçalves apoiaria, também, ao longo de 1959, as pesquisas etno-musicais de Pierre Verger entre a Bahia e África, acolhendo as atividades do Centro de Estudos Afro-Orientais, criado pelo filósofo português Agostinho da Silva. A Escola realiza, no mesmo ano, a exposição *Coleção de Objetos Africanos*<sup>115</sup>, que integrará a exposição *Bahia*, oferecendo também apoio institucional, acadêmico e logístico à criação do MAMB.

<sup>114</sup> Em carta de 13 agosto de 1957 ao amigo e conselheiro Adalmir da Cunha Miranda, classifica a escola como “passatempo de pederastas intelectualizados cuja chefia cabe a um ‘importado’ Martim Gonçalves, reacionário de quatro costados” (ROCHA, 1997, p. 95).

<sup>115</sup> A exposição *Coleção de Objetos Africanos* (1959) também motiva, no ano seguinte, a publicação de artigo “Nota sobre três peças de culto afro-brasileiro”, assinado por Vivaldo da Costa Lima, assistente da exposição *Bahia* na V Bienal de São Paulo.

Embora a Escola tenha adotado um modelo de ensino e prática da arte dramática inspirado em escolas norte-americanas como Yale, Columbia e Harvard, que, em sua visão, ofereciam um maior equilíbrio entre teoria e prática, Martim Gonçalves pesquisava, desde o final dos anos de 1940 e início dos anos 1950, manifestações da cultura e do teatro popular, bem como das culturas indígena e afro-brasileira, estabelecendo também parcerias técnicas e artísticas com outros países, como Inglaterra, Paris e Nigéria. Ao explicar, ainda em 1957, como funcionavam os cursos livres da Escola de Teatro, portanto antes da criação de sua primeira turma de graduação, o diretor afirma:

Os vários departamentos da Escola funcionam homogeneamente para documentar uma realidade brasileira. Com isso espero que desponte no trabalho de criação uma nova literatura dramática brasileira e também que nasça uma forma de representação sem sotaques estrangeiros. Artistas brasileiros com voz e fala brasileiros. (1957 *apud* SANTANA, 2011, p. 166).

O que podemos depreender, entretanto, das ações e propósitos de Martim Gonçalves, é uma concepção diferenciada da cultura popular daquela promovida pelos movimentos culturais de esquerda, ligados ao Partido Comunista Brasileiro, o Instituto Social de Estudos Brasileiros e os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, em que cultura popular é vista como “cultura para o povo”, e, ao mesmo tempo, distante da perspectiva “romântico-mestiça” adotada pelo modernismo nacionalista no estado. Naturalmente, uma concepção avessa também à uma visão essencialista da “realidade brasileira”, tendo em vista o caráter não apenas interdisciplinar mas também transnacional das ações empreendidas pela Escola. Por outro lado, a atuação de Martim Gonçalves junto a instituições de caráter etnográfico, a partir do mapeamento, divulgação e reflexão sobre as artes dramáticas populares no Brasil, seriam fundamentais para a concepção pedagógica da Escola de Teatro.

Em 1960, a polêmica recepção da peça *A Ópera de Três Tostões*, dirigida por Martim Gonçalves e encenada no palco destruído do Teatro Castro Alves, com uma revolucionária concepção cenográfica de Lina Bo Bardi, por diversas razões, sintetiza de forma emblemática os campos de forças em disputa na Salvador desse período, tendo sido um marco para eclosão das disputas dentro da escola e, sobretudo, no meio social, através de campanhas de imprensa que tinham menos a

ver, como nos revela Santana (2011), com a pecha de “dramaturgo comunista” do que com as reações ao crescente espaço da universidade na vida da cidade. A campanha contra Martim Gonçalves, que desponta nos jornais, com forte apelo nacionalista, atingirá também nomes como Koellreuter e Lina Bo Bardi – os três saem da Bahia até 1965 –, dentro do que a pesquisadora irá chamar de “contrarreforma” promovida pelos donos do poder na velha Província (2011, p. 36).

No entanto, efetivamente, as exposições realizadas por Lina Bo Bardi no MAMB e a montagem da peça *A Ópera dos três Vinténs*, de Bertold Brecht, com direção de Martim Gonçalves e cenografia da arquiteta, erguida nas ruínas do palco do TCA destruído pelo incêndio, marcaram a formação de uma geração de artistas – diretores, atores e atrizes do teatro e do cinema – na Bahia. Para Glauber Rocha, “os clarins da batalha” contra a província haviam sido tocados pelas “pelas grandes exposições do MAMB e pela montagem de ‘Ópera de Três Tostões’, de Brecht, que provocaram, no pensamento pequeno burguês, uma excitação digna de senhoras históricas” (1961, p. 1).

A montagem teria impacto não apenas na construção do universo poético do cineasta, que assiste à peça durante as filmagens de *Barravento*, em novembro de 1960, como também da atriz Helena Ignez, que será uma das precursoras da arte da performance, no final da década, com o cinema de invenção, em São Paulo, tensionando desde Salvador as relações entre arte e vida, corpo, cinema e gênero. A peça, dirigida por Martins Gonçalves e encenada em um teatro de tábuas, montado por Lina Bo Bardi na caixa cênica vazia do Teatro Castro Alves em ruínas transformava, na visão de Glauber, o teatro áulico destruído em um teatro popular, incorporado ao museu:

Lina incorporou ao museu o uso do teatro, construindo sobre o palco incendiado um teatro popular e convexo, no qual a cena circulava ao redor da plateia, subvertendo a direcionalidade linear do arcabouço existente. Lina considerou toda a carga dramática do espaço destruído criando um “teatro pobre mas violentamente emotivo”. A encenação de *Ópera de Três Tostões*, dirigida por Martins Gonçalves, foi realizada, como o teatro de Lina, “com meios ‘secos’ e despidos de qualquer manifestação supérflua, ligados às expressão mais moderna e válida”. (ZOLLINGER, 2010, p. 421).

Ora, não seria exatamente essa a proposta de Glauber Rocha em seu manifesto *Por uma estética da fome* (1965), quando propõe que um cinema pobre,

faminto, seja a própria expressão material da fome latino-americana? Assim como Lina assimilaria os materiais pré-existentes na cultura brasileira em sua arquitetura, sobrevivências do passado no presente, Glauber iria propor o reconhecimento de nossa precariedade técnica e material como uma condição ética e estética de um cinema que deveria denunciar a fome. Em 1963, mesmo ano em que publica *Revisão crítica do cinema brasileiro*, no texto de abertura da exposição Nordeste, que será censurada, Lina Bo Bardi afirma:

Essa exposição é uma acusação. Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens um esforço desesperado de cultura. (BARDI, 2009, p. 118).

Lina Bo Bardi faria, ainda, o cartaz de *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, a partir da xilogravura, que vai estar presente também na arte de Calasans Neto para os créditos e o cartaz de *Barravento* (1962), cedendo os espaços do palco incendiado do Teatro Castro Alves, incorporado ao MAMB, para a construção dos estúdios de filmagens dos longas-metragens *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1963), ambos dirigidos por Roberto Pires, com produção executiva de Glauber Rocha.

À frente do MAMB, que realiza suas primeiras exposições a partir do início de 1960, no foyer do Teatro Castro Alves incendiado, Lina Bo Bardi reivindicará espaços de convivência entre diferentes saberes ligados à produção artística, seja na cultura popular, na arte moderna ou no desenho industrial, a partir de uma perspectiva dialética da modernidade, ao reivindicar o reconhecimento do vínculo histórico-social das obras de arte, compreendendo tanto a arte moderna quanto a arte popular inseridas em suas práticas culturais, em suas culturas da vida, em que matéria e memória são pensadas como veículos de um conteúdo vital, relacionada à experiência e às diferentes formas de conhecimento do mundo. Ao compreender o moderno como “resultado e soma do passado”, Lina Bo Bardi irá valorizar a arte popular como manifestação viva, contemporânea, rompendo com a ideia de progresso e com os dualismos que marcaram o racionalismo moderno, para associar arte e vida.

Cabe notar que, nas exposições realizadas no MAMB, entre 1960 e 1963, no que se refere ao diálogo com os artistas baianos, a arquiteta irá destacar não apenas os artistas que se destacam como parte da primeira e segunda geração modernista e que serão exaltados pelas políticas culturais do período, mas também de artistas afrodescendentes que foram muitas vezes invisibilizados por não se adequarem ao projeto nacionalista e regionalista, marcado pelo figurativismo narrativo, a exemplo de artistas afrodescendentes como o pintor Rubem Valentim e o escultor e gravador Emanuel Araújo, ou vistos muitas vezes como “primitivos”, como escultor de madeira Agnaldo dos Santos, o gravador Hélio Oliveira e o escultor e Mestre Didi, os dois últimos assobás.

O que podemos observar é que se o cinema emerge como expressão artística relevante na Bahia a partir da relação com o modernismo artístico, fomentado pelas políticas culturais inovadoras do educador Anísio Teixeira, em diálogo e, ao mesmo tempo, em tensão com as culturas afro-atlânticas, que ganham visibilidade dentro do processo de *reafricanização* de Salvador e do Recôncavo. É a partir dos projetos pedagógicos emancipadores das escolas de artes da UFBA e das ações do MAMB, associadas à atuação do crítico Walter da Silveira à frente do Clube de Cinema da Bahia, que será constituído um ambiente de formação propício ao surgimento de um ecossistema cultural e artístico que possibilitará uma produção continuada de filmes no estado entre 1950 e 1970.

Essa produção, no entanto, diferentemente o que ocorre nacionalmente, terá como um de seus traços mais marcantes a questão racial, que surge como sintoma – e até mesmo em sua dimensão traumática – atravessando as relações de produção e as experiências estéticas de filmes como *Entre o Mar o Tenda*, *Vadiação*, *Rampa*, *Bahia de Todos os Santos* e *Barravento*, bem como o diálogo entre cinema, corpo e performance, em um ambiente em que colonialidade e modernidade se chocam de forma explícita.

Em *Vadiação*, a ênfase na investigação do movimento e suas experimentações com a câmera apontam para uma corporeidade e sensorialidade que estarão presentes em filmes mais declaradamente experimentais como *Pátio* (1959), além de *Igreja* (1960) e *Invenções* (1970), esses dois últimos do arquiteto Sílvio Robatto, nos quais Alexandre Robatto participa como diretor de fotografia e coordenador técnico. *Invenções* seria o primeiro filme-dança realizado em Salvador, sendo baseado em coreografia de mesmo nome de Lia Robatto, em parceria com o

Grupo Experimental de Dança, criado por ela em 1965 e que dará continuidade ao legado de Yanka Rudzka, testando e ampliando os limites e fronteiras da dança moderna em Salvador. Ao longo dos anos 1970, os filmes em Super-8 de José Agrippino de Paula realizados no Dahomey e Togo, na África, e em Arembepe, na Bahia, exploravam essa relação com a dança, através de uma parceria artística e de vida com Maria Esther Stockler, dançarina e coreógrafa. *Candomblé do Dahomey* e *Candomblé do Togo*, lançados em 1974 em Salvador, e *Céu sobre Água* (1972-78), realizado ao longo de seis anos em Arembepe, são filmes-dança que introduzem também a dimensão do sagrado. Os dois primeiros através dos registros corporal e coreográfico dos movimentos de iniciados que participam das cerimônias de candomblé. O último pela investigação da relação entre cor, cultura e corpo, associada às transformações da luz e aos reflexos do céu sobre a água e corpo de Maria Esther, acompanhando o processo de gestação, nascimento e primeiros anos de vida de Manhã, filha do casal.

Em 1976, o cineasta Agnaldo Siri Azevedo faz *Cidade Fantasma*, na cidade de Igatu, com o dançarino e coreógrafo norte-americano afrodescendente Clyde Morgan; e o fotógrafo Mário Cravo Neto filma *Gato (Capoeira)*, acompanhando o capoeirista e dançarino pelas ruas do centro antigo da cidade até o forte de São Marcelo, onde dança no pôr do sol. Em ambos, há a relação dos corpos negros e de seus movimentos com a cidade.

Portanto, desde *Vadiação* e, em particular, *Pátio*, até à explosão do movimento superoitista, nos anos de 1970, é possível identificar uma importante tradição experimental na produção audiovisual baiana, que se estabelece dentro de uma convergência singular com o desenvolvimento de outros campos artísticos, como o teatro, a dança, a música e as artes visuais, tendo desdobramentos a partir da década de 1980 no campo da videoarte e do cinema expandido.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Frederico José. *Nagé: O homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Barabô, 2017.

ÁFRICA NEGRA. Prefeitura Municipal de Salvador – Fundação Gregório de Mattos Editora Corruptio, junho de 1988. 53 p.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.

AGUIAR, Josélia. *O corpo das ruas: A fotográfica de Pierre Verger na construção da Bahia ioruba*. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVARENGA, Camillo César. *Hansen-Bahia e a trajetória do gênio alemão na formação do campo artístico baiano do século XX: Por uma Sociologia Estética das relações entre Artes Plásticas e Literatura*. (Monografia do Bacharelado em Ciências Sociais) – Centro de Artes Humanidades e Letras, Universidade Federal da Bahia, Cachoeira, 2014.

ARAÚJO, Emanuel. (org.). *Texto de negros e sobre negros*. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2011.

ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ), Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010. Disponível em: [http://publique.rdc.pucRio.br/revistaalceu/media/Alceu20\\_Autran.pdf](http://publique.rdc.pucRio.br/revistaalceu/media/Alceu20_Autran.pdf). Acesso em: 12 set. 2014.

BACELAR, Jeferson Afonso. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. *Imagens de Salvador, Por Pierre Verger, Na Revista o Cruzeiro. Cadernos do MAV- EBA – UFBA*, Ano 4, n. 4, p. 29-42, 2007.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. *Caminho do modernismo na Bahia: Anísio Teixeira e as políticas culturais (1947-1951)*. 2013. 384 f. Tese (Doutorado em

Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BARDI, Lina Bo. Caderno de anotações. Manuscrito. São Paulo: Acervo Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1958 *apud* ZOLLINGER, Carla. *Lina Bo Bardi: O museu-teatro-escola do Unhão*. Tese (doutorado). Barcelona: Universidade da Catalunha, 2010.

BARDI, Lina Bo, 1946 *apud* FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1993, *apud* PEREIRA, Juliano. *Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

BARDI, Lina; GONÇALVES, Martim. *Exposição Bahia*. Catálogo 5ª Bienal de São Paulo (21 de setembro a 31 de dezembro). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1959.

BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos? *In*: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (org.). *Criação e crítica*. Seminários Internacionais Museu Vale, 4. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, p. 202. 2009.

BAX, Dominique. (org.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Théâtres au cinéma, n. 16). Bobigny (Paris): Magic Cinéma, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand* [1928]. Paris: Flammarion, 1985 *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismos das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 499-530, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas v. I). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BORGES, Cristian. Mais perto do coração selvagem (do cinema). *In*: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

BRAGA, Rubem *apud* SILVA, Cláudio. *In*: FURRER, Bruno (org.). *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias da Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS*, 20., 2011. *Anais*. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1603.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf). Acesso em: 10 maio 2017.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Nova Onda Baiana*. Cinema na Bahia 1958-1962. Salvador: EDUFBA, 2003.

CARVALHO, Noel. Dogma Feijoada e Manifesto de Recife dez anos depois. *In: SOUZA 2006 apud OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). Encrespando (ONU, 2015-2024)*. Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198.

CARVALHO, Noel. Dogma Feijoada e Manifesto de Recife dez anos depois. *In: SOUZA, Edileuza Penha de. Negritude, cinema e educação. Caminhos para implementação da Lei 10639/2003*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

CARVALHO, Noel. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. *In: DE, Jerferson. Dogma Feijoada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

CARYBÉ. *As artes de Carybé*. (Livro de Carybé pintura, desenho, escultura 1936-1986). Salvador: Núcleo de Artes do Desenbanco, 14 de agosto a 12 setembro de 1986.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. A arte-capoeira: nas imagens do “Capeta Carybé”. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, p. 115-140, jun. 2012.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. 2008. 224 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. *Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo na capoeira é festa e labuta (1940-1960)*. Salvador: EDUFBA, 2018.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil (CEB), 1952.

CESAR, Amaranta. Cinema africano e autorrepresentação: da reconfiguração do passado colonial para a reinvenção do presente global. *In: BRANDÃO, Alessandra; CORSEIL, Anelise; LIRA, Ramayana. (org.). Cinema, globalização, transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CLIFFORD, James. Coleccionando arte e cultura. *In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). Gênero, Cultura Visual e Performance – Antologia crítica.* Minho (Portugal): Edições Húmus, 2011.

COLEÇÃO RECÔNCAVO, *Desenhos de Carybé.* n. 1-10. Salvador: Distribuidora Livraria Turista. 1951.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* (org.) César Guimarães, Ruben Caixero. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.

CONDURU, Roberto. *Pérola negra – primeiros fios: Experiência artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CRUZ, Marcos Pierry. *O Super-8 na Bahia: história e análise.* 2005. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo.* História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes.* Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Minas Gerais: Editora UFMG.

EICHBAUER, Hélio. (org.). *Arte na Bahia.* Teatro na Universidade. Salvador: Corrupio, 1991.

EINSTEIN, Carl. *Georges Braque (1931-1932).* Trad. E. Zipruth. Paris: Éditions de Chroniques du Jour, 1934 *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismos das imagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EINSTEIN, Carl. Aphorismes méthodiques, *Documents*, n.1, p.32, 1929 *apud* DIDI-HUBERMAN, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismos das imagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik.* Florianópolis: UFSC, 2011.

SCOREL, Eduardo. O silêncio de Paulo Emílio. *Revista Piauí.* 24 mar. 2014. Consultado em 10 de julho de 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-silencio-de-paulo-emilio/>. Acesso em: 10 maio 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva Barbadilho. Cartografias de la diferencia em el arte contemporâneo. In: FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva; RIVIÈRE, Henar (org.). *El Arca De Babel: teoría y práctica artística en el escenario transcultural*. Madrid: Abada, 2011.

FERREIRA, Ayrson Heráclito. *Além dos baiunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais a margem*. 2016. 129 f. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

FLORÊNCIO, Thiago de Abreu e Lima. O corpo negro-africano no cinema de Glauber Rocha. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11., 2011, Salvador. *Anais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. 12 p.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 4 ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967.

FUNARTE. Instituto Nacional do Folclore. *Museu de Folclore Edison Carneiro*. Rio de Janeiro, 1981. il. (Museu Brasileiro, 5).

FURRER, Bruno. *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

GATTI, José. *Barravento: a estréia de Glauber*. Florianópolis: UFSC, 1987.

GÓIS, Aléxis. *Roberto Pires: inventor de cinema*. Salvador: Assembleia Legislativa, 2009.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nossa Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 2 v.

GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HERÁCLITO, Ayrson; SANT'ANA, Tiago. *Para além de rivalidades provincianas*. In: *Anais Anpap*. 2014.

JESUS, Diego. A cesta câmera. *Revista Cine Cachoeira*, ano 2, n. 3, 2012. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2012/05/um-dia-na-rampa/>. Acesso em: 11 out. 2018.

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

LAPER, Pedro Vinicius Asterito. *Tensões e circularidades na criação cinematográfica: raça e etnicidade em Bahia de Todos os Santos (1959)*. ISSN 21758689 v.16, n.3, p. 135-151, set./dez.2013.

LATORRACA, Giancarlo. *Maneiras de Expor*. arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. Catálogo (Exposição). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. Disponível em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.173/5335>. Acesso em: 30 maio 2017.

LEAL, Claudio. "O diálogo crítico de Glauber Rocha e Walter da Silveira". In: MIGLIORIN, Cezar; BRANDÃO, Alessandra Soares; VEIGA, Roberta; MIRANDA, Suzana Reck; ARAÚJO, Luciana (org.). *Anais de Textos Completos do XX Encontro da Socine*. São Paulo: SOCINE, 2017.

LEAL, Hermes (org.). *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

LIMA, Vivaldo da Costa. *Carta a Agostinho da Silva* (manuscrito). Novembro de 1959 *apud* SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LÖWY, Michael. A contrapelo: a concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin. *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, n. 25/26, p. 20-28, 2011. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais – PUC/SP.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. Os painéis e murais de Carybé e a valorização de uma memória cultural urbana de Salvador. In: ENCONTRO DA ANPAP – Ecossistemas Artísticos, 23., 2017, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: Anpap, 2014.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. A presença das culturas negras na arte moderna em Salvador e o discurso de baianidade. *Revista Mosaico*, v. 9, n. 2, p. 209-227, jul./dez. 2016.

MARCONDES, Gabriela. Voz, Oralidade e Concretude: Poesia Concreta, Música Concreta e Poesia Sonora. *Revista Eletrônica de Museologia*, Paraná, v. 13, 2010. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr13/03/voz\\_oralidade\\_concretude](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/03/voz_oralidade_concretude). Acesso em: 06 abril 2014.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução Eloisa A. Ribeiro, Juliana Araújo. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

MARINHO, José. *Um discreto olhar: seis cineastas baianos (1950-1980)*. Niterói: UFF, 2014.

MATTOSO, Katia M. de Queiroz. *Bahia, Século XIX: uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MEDEIROS, Afonso; PIMENTEL, Lúcia. Ecosystemas estéticos. *In: Anais Anpap*, 2013. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/conferencias/Afonso\\_Medeiros-e-Lucia\\_Pimentel.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/conferencias/Afonso_Medeiros-e-Lucia_Pimentel.pdf). Acesso em: 12 set. 2014.

MEFFRE, Liliane. *In: EINSTEIN, Carl. Negerplastik* (escultura negra). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MEMÓRIA DO POVO NEGRO (Projeto). Entrevistas de Mário Gusmão a Jeferson Bacelar e Júlia Braga. Duração: 12h. Salvador: CEAO, Fundação Ford, 1994 *apud* BACELAR, Jeferson. *Mário Gusmão: Um príncipe negro no império dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006. p. 223.

MENDES, Adilson. *Le cinéma brésilien moderne et la Biennale de São Paulo, 1895*. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/5070>. Acesso em: 6 dez. 2018. DOI: 10.4000/1895.5070.

MENDES, Adilson. *Trajetória de Paulo Emilio*. Cotia, SP: Atelié Editorial, 2013.

MOURA, Jair. *Salvador*. Departamento de Assuntos Culturais, Prefeitura Municipal, 1980 *apud* ABREU, Frederico José de. *Nagé: O homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Barabô, 2017.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? *In: Catálogo Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 é mais*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Virtuais, 2000.

NORONHA, Mestre in COUTINHO, Daniel (org.). *O ABC da capoeira angola*. Os manuscritos de Mestre Noronha. Brasília: Centro de Documentação e Informação sobre a Capoeira, 1993 *apud* ABREU, Frederico José de. *Nagé: O homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Barabô, 2017.

NUNES, Raquel. *Barravento (os): uma análise comparativa de roteiros*. 2011. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEIRA, Dennis de. *Frantz Fanon: para entender a luta antirracista na era da informação*. O filósofo Frantz Fanon (arte Andreia Freire / Reprodução). Maio 2018.

OLIVEIRA, Dennis de. *Frantz, racismo e pensamento descolonial*. O psiquiatra e militante Frantz Fanon (arte Adreia / Reprodução). Maio 2018.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. *In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). Encrespando* (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias afro-atlânticas*: antologia. Organização Editorial, São Paulo Instituto Tomie Ohtake, MASP, 2018. v. 2.

PEREIRA, Cláudio. *O mundo do assobá*, gravador Hélio de Oliveira. Catálogo Exposição. Salvador: Museu Afro-Brasileiro, UFBA, 2010.

PEREIRA, Juliano. *Lina Bo Bardi. Bahia, 1958-1964*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PINHO, Osmundo. *O mundo negro: hermeunêutica crítica da reafrikanização em Salvador*. Curitiba: Progressiva, 2010.

PINHO, Osmundo. "Representação e subalternidade racial em Barravento". In: *Revista Grifos*. Chapecó: nº 98, p.65-80, 2000.

PINHO, Patricia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.

PUPPO, Eugenio (org.). *Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Catálogo. São Paulo: Rio de Janeiro: Brasília: [s.n.], 2004.

RANCIERE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RIBARD, Frank. "O mundo negro de Salvador em transformação: leitura de uma consciência crítica afro-descendente em ação". *Afro-Asia*, n. 50, p. 269-277. Salvador, 2014.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. São Paulo: 1995.

ROBATTO, Lia. *Dança em processo, a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROBATTO, Sonia. *Alexandre Robatto Filho – Centenário de um cineasta baiano*. Calálogo. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 2008.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROCHA, Glauber. "Filme choque". *Jornal Diário de Notícias*, 25 e 26 de setembro de 1960 *apud* LEAL, Claudio. "O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha. In: MIGLIORIN, Cezar; BRANDÃO, Alessandra Soares; VEIGA, Roberta; MIRANDA, Suzana Reck; ARAÚJO, Luciana (org.). *Anais de Textos Completos do XX Encontro da Socine*. São Paulo: SOCINE, 2017.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODA de capoeira e ofício dos mestres de capoeira: Dossiê IPHN 12. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: Iphan, 2014.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, Companhia Editora Nacional, 1977 [1933] *apud* PINHO, Osmundo. "O mundo negro": hermenêutica crítica da reafirmação em Salvador. Curitiba: Editora Progressiva, 2010.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROLNIK, Suely. Memória do corpo contamina museu. *Concinnitas*: revista do Instituto de Arte da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

ROLNIK, Suely. Afinal, o que há por trás da coisa corporal?. *In*: ROLNIK, Suely (org.). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2006.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por Escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SADOUL, Georges. Paris: Les Lettres Françaises, 1962 *apud* SETARO, André. Bahia Cinema 65-71 – Nascimento do Surto Contracultural. *Revista da Bahia*. V. 32 n. 25. Salvador: Egba, 1997.

SAMPAIO, Mirabeau *apud* SILVA, Cláudio. *In* FURRER, Bruno. *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Luiz Paulino dos, 1977 *in* MARINHO, José. *Um discreto olhar: seis cineastas baianos 1950/1980 (Entrevistas)*. Niterói: Editora da UFF, 2014.

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SÃO PAULO, Olney. *Revista da Bahia*, ano 4, n. 4. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1965 *apud* JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo: a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

SARMIENTO, Guilherme. Partitura dos traços. *Revista CineCachoeira* – Revista de Cinema da UFRB, ano 1, n. 1, 2010. Disponível em: [www.ufrb.edu.br/cinecachoeira](http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira). Acesso em: 10 jul. 2014.

SETARO, André. *Escritos sobre cinema* : trilogia de um tempo crítico. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010. v. 3.

SETARO, André. *Panorama do Cinema Baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976.

SETARO, André. Bahia Cinema 65-71 - Nascimento do Surto Contracultural. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 32, n. 25, 1997.

SETARO, André; DIAS, José Umberto. *Alexandre Robatto, Filho. Pioneiro do Cinema Baiano*. Salvador: FUNCEB / Diretoria de Imagem e Som, 1992.

SILVA, Vagner Gonçalves. Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. *Ponto Urbe*. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, Ano 6, n. 10, jul. 2012.

SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SILVEIRA, Walter da. *O eterno e o efêmero*. Organização José Umberto Dias. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais, 2006. 4 v.

SCALDAFERRI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia*: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas. Apresentação Ildásio Tavares. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1997.

SOUTY, Jérôme. A representação do negro nas fotografias de Pierre Verger. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome/>. Acesso em: 2007 *apud* AGUIAR, Josélia. *O corpo das ruas*: A fotográfica de Pierre Verger na construção da Bahia ioruba. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUTY, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger*: do olhar livre ao conhecimento iniciático. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro*: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical*. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SUQUET, Annie. “O corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: As mutações do olhar*. O século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. 10 ed. São Paulo: Unesp, Salvador: Edufba, 2006 *apud* BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. *Caminho do modernismo na Bahia: Anísio Teixeira e as políticas culturais (1947-1951)*. 2013. 384 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

TAVARES, Odorico. *Odorico Tavares: a minha casa baiana: sonho e desejos de um colecionador / curadoria* Emanuel Araújo. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

TAVARES, Odorico. *Bahia imagens da terra e do povo*. Ilustração de Carybé, Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira S. A.,1961.

TEIXEIRA, Anísio. *Educação, saúde e assistência no Estado da Bahia em 1948*. Relatório apresentado pelo snr. Anísio S. Teixeira, secretário de educação e saúde, ao snr. Governador do estado. 80 p. Biblioteca Virtual Anísio Teixeira, 1949 *apud* BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. *Caminho do modernismo na Bahia: Anísio Teixeira e as políticas culturais (1947-1951)*. 2013. 384 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

ZEVI, Bruno. Lina Bo Bardi: Un architetto in tragitto ansioso. *Caramelo*, n. 4. São Paulo, FAU USP, 1992 *apud* LATORRACA, Giancarlo. *Maneiras de Expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. Catálogo (Exposição). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. Disponível em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.173/5335>. Acesso em: 30 maio 2017.

ZOLLINGER, Carla. *Lina Bo Bardi – O museu-teatro-escola do Unhão*. Tese (doutorado). Barcelona: Universidade da Catalunha, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## FILMES

BARRAVENTO, Direção de Glauber Rocha, Iluminação de Tony Ranatony, com Antonio Sampaio, Luiza Maranhão, Aldo Teixeira, Lucy Carvvalho. Iglu Filmes, Rex Schindler. Petrobras – Paloma Cinematográfica – Tempo Glauber, apresentam Coleção Glauber Rocha. Edição especial em DVD Duplo (80min) (versão restaurada do filme e mais de uma hora de extras). Português 2.0, Legendado, Preto e Branco, Drama, Brasil, 1961. Formato original 1.33:1 Fullscreen.

FILMA ROBATTO!, Projeto: Centenário de Alexandre Robatto Filho. Criação e coordenação, Estudio Sonia Robatto. Produção executiva, Erica Lopes. Apoio Fundo de Cultura.

FILMA ROBATTO! Entre o Mar e o Tendal - 1952 e 1953, (22min). Documentário, Direção: Alexandre Robatto Filho. Direção de Som: Alfredo de Almeida. Arranjos musicais Bandeirante. Narração, Alfredo de Almeida. Praia de Itapuã, Salvador.

FILMA ROBATTO! Vadição - 1954 (8min). Documentário, Direção de Alexandre Robatto Filho. Com a colaboração de Carybé, Paulo Jatobá, Manoel Ribeiro e Silvio Robatto. Berimbau e cantores do Mestre Bimba e jogadores do Mestre Valdemar. Salvador. 1954

BAHIA 100 ANOS DE CINEMA, Coletânea.

BAHIA 100 ANOS DE CINEMA, Coletânea. Um dia na rampa. Direção Luiz Paulino dos Santos. 1960, documentário, 16mm, 10min.

BAHIA 100 ANOS DE CINEMA, Coletânea. Vadição - 1954 (8min) Direção de Alexandre Robatto Filho. 1954, documentário, 16mm, 8min.

BAHIA 100 ANOS DE CINEMA, Coletânea. Bahia de Todos os Santos de Trigueirinho Neto. 1960, ficção, 35mm, 102min.

A IMAGEM CINEMATOGRAFICA: e o artista plástico Hélio de Oliveira. DVD Pesquisa. Direção de Geraldo Sarno, Pesquisa de Cláudio Pereira e Geraldo Sarno. Fotografia de Paulo Herique, Paula Gullco, Pedro Urano. Som de Janaína Quetzal. Edição Isolda Libório. Apoio Fundo Nacional de Cultura, Produção Núcleo de Cinema e Audiovisual. Produtora Maria Chistina Souza. Design e autoração do DVD, Bloco.

## **FONTES**

### **Biblioteca do Museu de Arte da Bahia (MAB)**

Folheto da VII Exposição Individual de Pinturas e Desenhos de Carybé. Bar Anjo Azul, Salvador, 21 Ago. a 05 Set. 1950.

## **Associação Bahiana de Imprensa (ABI)**

### **Periódicos**

SILVEIRA, Walter da. Fundamentos da poesia afro-brasileira. *Caderno da Bahia*, Salvador, n.3, p.1-3, Jan.1949.

SILVEIRA, Walter da. O Festival de Cinema da Bahia. *Caderno da Bahia*, Salvador, n.6, p.14, Set.1951.

### **Acervo Walter da Silveira**

*Caixa "Clube de Cinema da Bahia - 1950-1989/02"*

Listas (escritas à mão e datilografadas) dos filmes exibidos de 1950 a 1954 no Clube de Cinema da Bahia.

### **Jornal Diário de Notícias**

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 07 Set. 1958, Seção dominical nº 1.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 14 Set. 1958, Seção dominical nº 2.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 21 Set. 1958, Seção dominical nº 3.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 28 Set. 1958, Seção dominical nº 4.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 05 Out. 1958, Seção dominical nº 5.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 12 Out. 1958, Seção dominical nº 6.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 19 Out. 1958, Seção dominical nº 7.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 26 Out. 1958, Seção dominical nº 8.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 02 Nov. 1958, Seção dominical nº 9.

BARDI, Lina Bo. e GONÇALVES, Martim. Apresentação. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 11 e 12 Out. 1959, Suplemento, p.1

CHEGARÃO amanhã os cineastas patrícios. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 27 Abr. 1951, p.3.

ENCERRAMENTO hoje do Festival de Cinema: mesa redonda sobre o cinema nacional - Programa. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 06 Maio 1951, p.2 e 3.

FESTIVAL de Cinema: hoje, no Guarani, a sessão de instalação. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 28 Abr. 1951, p.1.

FESTIVAL de Cinema: Conferência do poeta Vinicius de Moraes, hoje. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 04 Maio 1951, p.3.

I FESTIVAL de Cinema da Bahia. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 29 Abr. 1951, p.2 e 3.

FESTIVAL de Cinema: o programa organizado para hoje. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 03 Maio 1951, p.1.

OLYMPPIO, José. Festival de Cinema. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 03 Maio 1951, p.5.

O PRIMEIRO Festival de Cinema da Bahia. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 18 Abr. 1951, p.3.

OLYMPPIO, José. Um acontecimento artístico: o Festival do Clube de Cinema. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 21 Abr. 1951, p.8.

OLYMPPIO, José. Festival de Cinema. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 04 Maio 1951, p.5.

OLYMPPIO, José. Festival de Cinema. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 05 Maio 1951, p.5.

PRIMEIRO Festival de Cinema na Bahia. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 26 Abr. 1951, p. 3.

PROSSEGUE com êxito o Festival de Cinema. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 01 Maio 1951, p.1.

ROCHA, Glauber. Episódio Bahia na cidade de São Paulo. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 11 e 12 Out. 1959, Suplemento, p.1

ROCHA, Glauber. Inconsciência & Inconsequência da atual cultura baiana. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 05 e 06 Fev. 1961, Caderno Artes e Letras, p.1.

VALLADARES, José. O Festival de Cinema. *Jornal Diário de Notícias*, Salvador, 15 Abr. 1951, p.5.

**Jornal do Brasil**

ROCHA, Glauber. MAMB não é museu: é Escola e "Movimento" por uma arte que não seja desligada do homem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1960, 7. Caderno: Problemas Culturais, p.6.