

**GABRIELLA ROSSETTI FERREIRA
(ORGANIZADORA)**



**CULTURA,
RESISTÊNCIA E
DIFERENCIAÇÃO
SOCIAL 2**

Gabriella Rossetti Ferreira
(Organizadora)

Cultura, Resistência e Diferenciação Social 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Lorena Prestes
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
C968	Cultura, resistência e diferenciação social 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Gabriella Rossetti Ferreira. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. – (Cultura, Resistência e Diferenciação Social; v.2) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-524-2 DOI 10.22533/at.ed.242190908 1. Antropologia. 2. Identidade cultural. 3. Resistência cultural. I.Ferreira, Gabriella Rossetti. II. Série. CDD 306
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A obra “Cultura, Resistência e Diferenciação Social – Vol. 2” traz diversos estudos que se completam na tarefa de contribuir, de forma profícua, para o leque de temas que envolvem o campo das ciências humanas.

Freud, em *O mal-estar da civilização*, obra renomada e publicada em inúmeras edições, defende que a civilização é sinônimo de cultura. Ou seja, não podemos desassociar a funcionalidade cultural em organizar um espaço, determinar discursos e produzirem efeitos.

Por vivermos em tempos em que só o fato de existir já é resistir, seria ingenuidade, tanto de assujeitamento, quanto social, acreditar que a cultura não vem produzindo a resistência, principalmente na diferenciação social. Entre estudiosos, um dos pontos mais questionáveis, entre pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento, é sobre o papel do professor como agente cultural, no espaço escolar, mas não podemos legitimar que a escola, bem como o professor, sejam os principais influenciadores. Há, no social, trocas dialógicas, enunciativas e discursivas que configuram e constituem o sujeito em meio sua adequação individual, ou seja, o acultramento perpassa por “muitas mãos”, instituições, sujeitos, ideologias que atuam na formação estrutural.

De acordo com nossas filiações, determinamos culturas, determinamos não culturas, assim como afirma Bourdieu (1989), que responsabiliza essas legitimações aos próprios sujeitos que as vivem. Resistir seria, neste caso, transformar o mundo no qual estamos inseridos. A escola precisa ser transformada, há muito tempo ela serve à legitimação da cultura dominante. É de fundamental relevância que a escola esteja cada vez mais próxima daqueles que são, de certa forma, o coração que a faz pulsar, da comunidade escolar que, ao garantir sua identidade cultural, cada vez mais se fortalece no exercício da cidadania democrática, promovendo a transformação da escola em uma escola mais humanizada e menos reprodutora, uma escola que garanta, valorize e proteja a sua autonomia, diálogo e participação coletiva. Assim, dentro dessa coletânea, buscou-se a contribuição do conceito de mediação como um possível conceito de diálogo para com as problemáticas anteriormente explicitadas.

O termo ensino e aprendizagem em que o conceito de mediação em Vigotsky (2009) dá início à discussão a uma discussão sobre mediação, que considera o meio cultural às relações entre os indivíduos como percurso do desenvolvimento humano, onde a reelaboração e reestruturação dos signos são transmitidos ao indivíduo pelo grupo cultural. As reflexões realizadas, a partir dos artigos propostos na coletânea, nos mostram que a validação do ensino da arte, dentro das escolas públicas, deve se fundamentar na busca incessante da provocação dos sentidos, na ampliação da visão de mundo e no desenvolvimento do senso crítico de percepção e de pertencimento a determinada história, que é legitimada culturalmente em um tempo/espaço.

A escola precisa fazer transparecer a possibilidade de relações sociais, despertar e por assim vir a intervir nestes processos. Se deve analisar de maneira mais crítica

aquilo que é oferecido como repertório e vivência artística e cultural para os alunos, bem como se questionar como se media estas experiências, ampliar as relações com a arte e a cultura, ao contrapor-se ao exercício de associação exercido muitas vezes pela escola nas práticas de alienação dos sujeitos diante de sua realidade.

Todos, no espaço escolar, atuando de maneira mais contributiva como lugar propício para ressignificação, mediação, produção cultural e diálogos culturais, que articulados junto a uma política cultural democrática podem vir a construir novos discursos que ultrapassam os muros que restringem a escola a este espaço de dominação, legitimado pelo atual sistema. A escola, dentro desta perspectiva, passa a ser concebida como um espaço de dupla dimensão. Dentro desta concepção, os processos de mediação potencializam a práxis de um pensamento artístico e cultural. É, atuando atrelado ao cotidiano, em uma perspectiva de mediação, que parte destes pressupostos apresentados que a escola passa a adquirir um carácter de identidade, resistente à homogeneização cultural.

Gabriella Rossetti Ferreira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
“OS SERTÕES”, CANUDOS E CONSELHEIRO: NEM TUDO É POSITIVISMO	
Izaias Geraldo de Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.2421909081	
CAPÍTULO 2	18
A PERSONALIDADE DE UM POVO, O TANGO E A SUA MEMÓRIA	
Daiane Glaucia de Oliveira	
Samuel Klauck	
DOI 10.22533/at.ed.2421909082	
CAPÍTULO 3	26
A TEORIA DA REVOLUÇÃO DO P.C.B.: OCTÁVIO BRANDÃO, A ALIANÇA DE CLASSES E O FEUDALISMO (1922-1935)	
Danilo Mendes de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.2421909083	
CAPÍTULO 4	43
ANTROPOLOGIA E MODA: REFLEXÕES SOBRE A REDE DE CRIADORES E CRIADORAS DE SALVADOR	
Luana Nascimento Vieira	
DOI 10.22533/at.ed.2421909084	
CAPÍTULO 5	54
“APRENDI COM MINHA MÃE”: O CONHECIMENTO TRADICIONAL NO TRATAMENTO DE ALGUMAS DOENÇAS EM TRÊS COMUNIDADES QUILOMBOLAS DO RIO GRANDE DO SUL	
Adelmir Fiabani	
DOI 10.22533/at.ed.2421909085	
CAPÍTULO 6	72
ARTE, CULTURA E MEMÓRIA NO PENSAMENTO DE FRIEDRICH NIETZSCHE	
Danilo Morae Lobo	
Auterives Maciel Jr	
DOI 10.22533/at.ed.2421909086	
CAPÍTULO 7	81
CABARÉ DA RRRRRAÇA: O RECURSO DO RISÍVEL COMO METÁFORA DO ENTRE -LUGAR	
Gildete Paulo Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.2421909087	
CAPÍTULO 8	90
COMUNIDADES TRADICIONAIS E A CONSERVAÇÃO DA FLORESTA: UM OLHAR SOBRE A COMUNIDADE VILA FRANCA, RESEX TAPAJÓS-ARAPIUNS, PARÁ, BRASIL	
Marcos Diones Ferreira Santana	
Emeli Susane Costa Gomes	
Luciana Edilena Santos Guimarães	
Ana Daiane Lopes Costa	
Jarlei Dominique Souza da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.2421909088	

CAPÍTULO 9	101
MEMORIAL DA IMIGRAÇÃO E CULTURA JAPONESA DA UFRGS E O POEMA HAICAI: EM PROL DA DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL À SOCIEDADE LOCAL	
Tomoko Kimura Gaudioso	
DOI 10.22533/at.ed.2421909089	
CAPÍTULO 10	105
NACIONALISMO SOCIAL, CORPORATIVISMO FASCISTA E “AUTORITARISMO INSTRUMENTAL” NO PENSAMENTO DE OLIVEIRA VIANNA	
Fabio Gentile	
DOI 10.22533/at.ed.24219090810	
CAPÍTULO 11	117
O NEORREALISMO E O CICLO BAIANO DE CINEMA: A CONFIGURAÇÃO DE UM IDEÁRIO ÉTICO-ESTÉTICO NA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960	
Euclides Santos Mendes Milene de Cássia Silveira Gusmão	
DOI 10.22533/at.ed.24219090811	
CAPÍTULO 12	127
PONTOS DE CULTURA DO LITORAL NORTE E AGRESTE BAIANO E OS NOVOS PARADIGMAS DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS	
Tárcio Leonardo Santos Mota	
DOI 10.22533/at.ed.24219090812	
CAPÍTULO 13	135
SABERES E HISTÓRIAS DAS BENZEDEIRAS NO LITORAL DO RIO GRANDE DO SUL	
Ana Paula Danielli André Boccasius Siqueira	
DOI 10.22533/at.ed.24219090813	
CAPÍTULO 14	142
SENSIBILIDADES DO LEMBRAR E DO ESQUECER NOS CORDÉIS-MEMÓRIA DE JARID ARRAES	
Fernanda Santos de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.24219090814	
CAPÍTULO 15	152
TORÉ, UM DUETO DE FORÇAS QUE REÚNE POVOS ANCESTRAIS	
Elizabete Costa Suzart	
DOI 10.22533/at.ed.24219090815	
CAPÍTULO 16	164
TROPICALISTAS: OUSADIAS EM NOITES DE <i>HAPPENINGS</i> E COMUNICAÇÕES INTERROMPIDAS	
Givanildo Brito Nunes Edson Silva de Farias	
DOI 10.22533/at.ed.24219090816	

CAPÍTULO 17	175
UMA INTERPRETAÇÃO DA RELIGIOSIDADE LUSO-BRASILEIRA NA PERSPECTIVA PSICOSSOCIAL DE RUDOLF OTTO	
Michel Kobelinski	
DOI 10.22533/at.ed.24219090817	
SOBRE A ORGANIZADORA	196
ÍNDICE REMISSIVO	197

O NEORREALISMO E O CICLO BAIANO DE CINEMA: A CONFIGURAÇÃO DE UM IDEÁRIO ÉTICO-ESTÉTICO NA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

Euclides Santos Mendes

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
(UESB) Programa de Pós-Graduação em
Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS)
Vitória da Conquista, Bahia, Brasil

Milene de Cássia Silveira Gusmão

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
(UESB) Programa de Pós-Graduação em
Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS)
Vitória da Conquista, Bahia, Brasil

Artigo originalmente publicado nos Anais do IV Congresso Internacional sobre Culturas – Memória e Sensibilidade: Cenários da Experiência Cultural Contemporânea, realizado no Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), campus de Cachoeira, de 21 a 23 de novembro de 2018

RESUMO: Este artigo investiga a inserção do Neorealismo na configuração de um ideário ético-estético no surgimento do Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964). Para entender tal processo de configuração, que envolve memória e relações geracionais, é necessária uma pesquisa sociocultural sobre o Neorealismo no Brasil e a ambiência cultural em Salvador nos anos 1950 e na primeira metade da década de 1960, caracterizada por aprendizados, trajetórias e práticas ligadas à formação de um

saber social para e pelo cinema, incorporado e transmitido entre gerações. Desse processo resultaram produções cinematográficas como *A grande feira* (1961) e *Barravento* (1962), filmes vinculados a um fazer cinematográfico realista e socialmente crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Neorealismo; Nelson Pereira dos Santos; Ciclo Baiano de Cinema; Roberto Pires; Glauber Rocha.

THE NEOREALISM AND THE BAHIA CINEMA CYCLE: THE CONFIGURATION OF AN AESTHETIC-ETHICAL IDEARY IN BAHIA IN THE DECADES OF 1950 AND 1960

ABSTRACT: This article investigates the insertion of Neorealism in the configuration of an aesthetic-ethical ideary in the emergence of the Bahia Cinema Cycle (1959-1964). In order to understand this process of configuration, which involves memory and generational relations, its necessary a social and cultural research on Neorealism in Brazil and the cultural environment in Salvador in the 1950s and in the first half of the 1960s, characterized by learnings, trajectories and practices related to formation of a social knowledge for and by the cinema, incorporated and transmitted between generations. This process resulted in cinematographic productions such as *A grande feira* (1961) and *Barravento* (1962), films linked to a realistic and socially critical cinematographic

making.

KEYWORDS: Neorealism; Nelson Pereira dos Santos; Bahia Cinema Cycle; Roberto Pires; Glauber Rocha.

1 | INTRODUÇÃO

O Neorrealismo integra um processo internacional de renovação da linguagem cinematográfica no período pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a partir da inovação produtiva das práticas cinematográficas, sobretudo num contexto econômico pouco favorável a produções de alto custo. Por seu despojamento estético ao abordar, de maneira quase documental, problemas sociais desencadeados e/ou potencializados na Itália pela guerra, o Neorrealismo é também um ponto de inflexão em relação a realismos anteriores, configurados na Europa na década de 1930: o documentarismo inglês, o realismo poético francês e o realismo socialista soviético. Devido à sua aderência à atualidade dos fatos históricos, sobretudo no contexto bélico na Europa, o Neorrealismo configurou-se na Itália como uma tomada de posição das artes (sobretudo o cinema e a literatura) em relação a problemas sociais, políticos e econômicos.

“Em um certo sentido”, ressalta Robert Stam (2003, p. 91), “o cinema realista do pós-guerra surgiu das cinzas e ruínas das cidades europeias; o disparador imediato do *revival* mimético foram as calamidades produzidas pela Segunda Guerra Mundial”. Filmes como *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), dirigido por Roberto Rossellini e produzido pouco depois da liberação da capital italiana da ocupação nazifascista, ajudaram a Itália a se reconstruir simbólica e moralmente após o regime fascista e a guerra.

No pós-guerra, o Neorrealismo tornou-se paradigma de um cinema crítico e social, ao buscar o deslocamento do olhar cinematográfico para aspectos mais imediatos do cotidiano das classes populares, criando novas perspectivas ao buscar revelar o extraordinário na banalidade aparente das coisas. Nessa passagem deu-se a cristalização de um ideário cinematográfico voltado à *cotidianização* da realidade, incorporando seus aparentes *tempos mortos* em imagens aptas a captar a fluidez do tempo. O Neorrealismo também representou, segundo Guy Hennebelle (1978), um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana que caracterizou os cinemas novos dos anos 1960, configurando-se historicamente como a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendência progressista.

Portanto, o Neorrealismo tornou-se um contraponto ao cinema industrial de Hollywood e, ao mesmo tempo, passou a dialogar com as novas cinematografias nacionais em formação, por exemplo, na América Latina. Lino Micciché (1975) argumenta que “os neorealismos foram tantos quantos foram os neorealistas”, pois a diversidade de expressões não permitiu ao Neorrealismo se constituir enquanto estética, embora tenha possibilitado ao cinema do pós-guerra incorporar preceitos

sociais e anti-industriais.

Para Cesare Zavattini, roteirista de obras-primas neorrealistas italianas dirigidas por Vittorio De Sica como *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) e *Umberto D.* (*Umberto D.*, 1952), a guerra e a liberação ensinaram os cineastas italianos a descobrir o valor e o sentido do real. Para Zavattini, o problema do cinema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história.

A característica mais importante e a mais importante novidade do Neorrealismo me parecem, portanto, que seja aquela de percebermos que a necessidade da “história” não era outra que um modo inconsciente de mascarar uma nossa derrota humana e que a imaginação, assim como era praticada, não fazia mais do que sobrepor os esquemas mortos sobre os fatos sociais vivos. De perceber, em essência, que a realidade era enormemente rica: bastava saber olhá-la (ZAVATTINI, 2005, p. 5)¹.

O deslocamento da dramaturgia convencional para a realidade dramatizada engendrou uma forma empenhada de fazer filmes integrada a um lastro de autenticidade, com narrativas baseadas em fatos verídicos, como se a realidade fosse um filme natural e espontâneo, anterior ao filme em película, e como se o cinema fosse a própria vida, já direto e vivo na realidade, bastando ser fotografado. Esse ideal estético do cinema captado no fluxo da realidade cotidiana é um dos aspectos da poética zavattiniana do *pedinamento*, isto é, da câmera no encalço de alguém.

Zavattini lamentou o declínio do Neorrealismo na Itália no começo dos anos 1950, impedido por medidas políticas conservadoras de se transformar numa potente e contínua expressão sociocultural. Porém, ele encontrou na América Latina as condições para um cinema realista socialmente crítico. Segundo Zavattini, o desdobramento natural do Neorrealismo estava nos cinemas novos latino-americanos, pois sentia que a consciência de que o cinema devia seguir na direção apontada pelo Neorrealismo estava cada vez mais forte em alguns cineastas de países da América Latina. Zavattini esteve algumas vezes na América Latina na década de 1950: no México, esboçou o projeto de realização do filme *Mexico mio*, sem, no entanto, conseguir realizá-lo; em Cuba, colaborou no argumento e no roteiro do filme *O jovem rebelde* (*El joven rebelde*, 1961), dirigido por Julio García Espinosa; Zavattini esteve também na Argentina.

Sobre esse diálogo específico entre o Neorrealismo e os cinemas novos latino-americanos, José Carlos Avellar argumenta, no texto “Neorrealismo, realismo, surrealismo: os novos cinemas latino-americanos”, que, no cinema, “não é propriamente a realidade que gera uma expressão realista, não é a realidade num estado bruto, como matéria-prima, que determina o realismo de um filme, mas, sim, uma vontade

¹ Tradução, feita pelo primeiro autor deste artigo, do seguinte trecho originalmente em italiano: “La caratteristica più importante e la più importante novità del neorealismo mi sembra perciò che sia quella di esserci accorti che la necessità della “storia” non era altro che un modo inconscio di mascherare una nostra sconfitta umana e che l’immaginazione, così come era esercitata, non faceva altro che sovrapporre degli schemi morti a dei fatti sociali vivi. Di essersi accorti in sostanza che la realtà era enormemente ricca: bastava saperla guardare” (ZAVATTINI, 2005, p. 5).

humana de se relacionar de determinado modo com a sociedade em que vive”. Nesse sentido, os novos realismos europeus e latino-americanos eram, ao mesmo tempo, próximos e distantes, conforme sintetizou Avellar a partir de dois aspectos:

1. O questionamento sobre a realidade: para o Neorrealismo europeu, mostrar a realidade significava “misturar-se às pessoas comuns, desmontar a imagem manipulada que levava à guerra, recuperar a identidade perdida”, ao passo que para o realismo dos novos cinemas latino-americanos isso significava “misturar-se às pessoas comuns e desmontar uma imagem, aquela manipulada pelo colonizador, mas não exatamente para recuperar uma identidade perdida, e sim para inventar uma nova”.
2. O questionamento sobre a história: enquanto o Neorrealismo europeu buscava recuperar uma história de resistência e luta, o realismo dos novos cinemas latino-americanos surgia “como a expressão de um espaço ainda sem história e empenhado em construir uma”.

Com o Neorrealismo, consolidou-se um tipo de necessidade sócio-histórica imediata do cinema moderno em olhar para o real sem o uso de artifícios, com o mínimo de intervenção necessária, para que o espectador compreendesse o que é a realidade. Segundo Avellar, “com os realismos latino-americanos, queríamos uma coisa surreal, que o espectador compreendesse o que a realidade deveria ser e não é – mal dividido, o mundo está errado”.

2 | O NEORREALISMO NO BRASIL

No Brasil, a busca pelo realismo cinematográfico é anterior à chegada ao país dos filmes neorrealistas italianos, tendo em vista, por exemplo, a experiência de realização de *Favela dos meus amores* (1935), filme dirigido por Humberto Mauro cujos negativos e suas respectivas cópias se perderam. Filmado no Morro da Providência, no Rio de Janeiro, *Favela dos meus amores* tornou-se um marco do realismo poético de Mauro, tendo sido bem recebido pela crítica e pelo público nos anos 1930. De acordo com Marcos Napolitano (2009), o filme de Mauro teve impacto na formação de uma nova cultura nacional-popular no país, cujo sentido ideológico era disputado à esquerda e à direita. Nos anos 1960, ao lembrar *Favela dos meus amores*, Mauro declarou que a autenticidade criada pelas filmagens em locação poderia razoavelmente lhe colocar como precursor do Neorrealismo italiano.

Entre os anos 1940 e 1950, filmes neorrealistas italianos foram exibidos no Brasil, circulando pelas salas de cinema e por cineclubes. À época, o cinema brasileiro estruturava-se, sobretudo, a partir de produções em estúdios. Em 1949, fora criada a Vera Cruz, companhia cinematográfica fundada em São Paulo pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. Sob a direção do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, que, tendo participado da vanguarda impressionista francesa e do documentarismo inglês, havia adquirido renome internacional, a Vera Cruz tentou produzir filmes segundo o modelo dos grandes estúdios estrangeiros.

Como contraponto a esse modelo, o Neorrealismo foi visto como “uma onda de verdade, uma rajada de natural” contra as “fábricas de caracterização” e “os laboratórios de falsificação”, conforme publicara o jornal *O Estado de S. Paulo* em dezembro de 1947.

Em meados dos anos 1950, em meio ao fracasso da Vera Cruz e ao debate sobre um cinema nacional-popular no Brasil, o ideário neorrealista catalisou algumas tentativas de criação cinematográfica independente no país, resultando na realização de filmes como *Aguilha no palheiro* (1953), dirigido por Alex Viany, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, e *O grande momento* (1958), dirigido por Roberto Santos. Segundo Mariarosaria Fabris (2007, p. 82), nesses filmes o Neorrealismo não veio impor-se enquanto modelo, “mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica”. Ela argumenta que “a junção espontânea dessas experiências de origens geográficas diferentes deu início ao Cinema Novo, o que vem provar que o Neorrealismo não foi imitado enquanto modelo, mas bem assimilado enquanto postura” (FABRIS, 2007, pp. 90-91). Fabris (1994) avalia também que há, nos dois filmes de Nelson Pereira dos Santos citados, a inspiração neorrealista enquanto anseio, postura, mas não como estilo definido: de *Rio, 40 graus* a *Rio, zona norte* há um declínio da relevância do Neorrealismo como referência, afirmando-se no cinema de Nelson Pereira dos Santos a capacidade de lidar especificamente com as formas de articular problemas sociais e vida privada, bem como cultura popular e tradição nacional.

Rio, 40 graus tornou-se um marco no diálogo do cinema brasileiro com o ideário neorrealista, ao criar um realismo social centrado nas classes populares que viviam nas favelas da então capital federal, criando uma narrativa de ficção que incorpora à *mise-en-scène* elementos da realidade social do Rio de Janeiro. Segundo Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, Nelson Pereira dos Santos

encontrou a forma de levar para dentro de um filme a dura realidade de um Brasil pobre, marcado por fundas desigualdades sociais, e resumiu em linguagem cinematográfica a proposta de Celso Furtado de pôr em evidência o lugar do subdesenvolvimento para melhor enfrentá-lo. O filme *Rio, 40 graus* rompeu com a estética hollywoodiana, apostou num tipo de produção artesanal, rápida e barata, abusou de externas [...] e reuniu um elenco com atores não profissionais. O diretor sabia o que queria projetar na tela: a condição de vida da população favelada, abordada com delicadeza, sem preconceito, num tom de realismo até então inédito, sem abrir mão da sutileza e da imaginação da plateia. *Rio, 40 graus* revelava a beleza do Rio de Janeiro num domingo de muito calor; mas quem conduzia a visão do espectador era a realidade de uma cidade abatida socialmente pela miséria e pela brutalidade (SCHWARCZ, STARLING, 2015, p. 149).

Rio, 40 graus não foi, todavia, o primeiro filme brasileiro a abordar a vida da população pobre do Rio, tendo sido precedido pelo já referido *Favela dos meus amores*. É como se o filme de Mauro tivesse aberto caminho para a realização de *Rio, 40 graus*, que, por sua vez, semeou o cinema brasileiro com novas ideias, contribuindo para o surgimento de filmes como *Bahia de Todos os Santos* (1960)², *A grande feira*

(1961) e *Barravento* (1962), entre outros. Por meio desses filmes, o ideário neorrealista colocava-se para o cinema brasileiro como matriz não imitativa do modelo europeu e capaz de fecundar ideias novas surgidas no próprio contexto sociocultural do país.

Em entrevista ao crítico e cineasta Alex Vianny para o livro “O processo do Cinema Novo”, Nelson Pereira dos Santos observou que o Neorrealismo foi um ponto de partida para o cinema independente brasileiro dos anos 1950: “A gente descobriu que podia fazer cinema no Brasil sem estúdios gigantescos, sem grandes capitais, com equipamento leve”. Segundo o diretor, “o cinema brasileiro dos anos 1950 mostrava uma sociedade perfeita sem problemas sociais, um cinema psicológico”. “A primeira influência veio do Neorrealismo, mas, principalmente, nos movíamos pela ideia de uma transformação social, sentíamos que era preciso fazer tudo, no cinema e no país como um todo”, sintetizou Nelson. Havia um sentido de urgência nas transformações sociais a que o país aspirava e, por isso, o cinema independente procurava se relacionar diretamente com a sociedade em que era realizado, transpondo para o filme temas e questões do seu tempo.

Ao incorporar uma série de elementos da vida social do Rio de Janeiro numa estrutura narrativa que se abre pela cidade, *Rio, 40 graus* renunciou à ideia de um “cinema de qualidade”, industrial, feito em estúdio, e assumiu o caráter contingente da vida cotidiana das classes populares como elemento dramático. A forma como essa incorporação do vivido aparece no filme foi marcada pela ideia de participação, envolvimento, investigação, renúncia à perfeição, num processo de experimentação cinematográfica que, com o Ciclo Baiano de Cinema e, posteriormente, com o Cinema Novo, deu um salto com a câmera que tende a se movimentar mais livremente, com o uso de planos-sequência, com a ruptura da continuidade na montagem etc.

O processo de consolidação do Neorrealismo como uma das matrizes geradoras de ideias novas no cinema brasileiro se configurou na presença de um ideário ético-estético cujo processo de formação se deu pelo e para o cinema. Na década de 1950, jovens cinéfilos encontravam nos cineclubes e na crítica cinematográfica na imprensa as condições adequadas para uma compreensão do papel político, cultural e social do cinema na reflexão sobre a realidade subdesenvolvida brasileira num período de intensas mudanças, marcado pela euforia modernizante, desenvolvimentista e ufanista dos anos do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Nesse contexto, o ambiente sociocultural de Salvador fervilhava nos anos 1950: surgiram na cidade o Clube de Cinema da Bahia, fundado pelo advogado, ensaísta e crítico de cinema Walter da Silveira; a Escola Parque, com sua proposta inovadora de educação implementada pelo educador Anísio Teixeira; as escolas de teatro, dança e música da Universidade da Bahia, então sob o reitorado do professor Edgard Santos. Salvador tornara-se um ponto de confluência de artistas nacionais e estrangeiros

2 Longa-metragem realizado em Salvador sob a direção do cineasta paulista Trigueirinho Neto, ex-aluno do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, na Itália.

interessados nas possibilidades de incorporação da cultura popular afro-baiana à criação artística de vanguarda. “Aqueles foram tempos de uma ação cultural ampla, vigorosa e inventiva”, avalia Antonio Risério (1995, p. 23). Jorge Amado, Dorival Caymmi, João Gilberto, Carybé, Pierre Verger, Walter da Silveira, Martim Gonçalves, Hans-Joachim Koellreutter, Yanka Rudzka, Lina Bo Bardi, entre outros, foram os mestres formadores da jovem geração que, nos anos 1960, revolucionou a cultura brasileira com o Cinema Novo e a Tropicália.

No processo de formação cinematográfica da geração de jovens cinéfilos baianos dos anos 1950, Walter da Silveira tinha o intuito de estabelecer um aprendizado humanista com base em filmes respaldados por práticas ético-estéticas. Daí a relevância dos filmes neorrealistas italianos, bem como de outros filmes de caráter humanista, nas sessões comentadas do Clube de Cinema da Bahia, cuja atuação formadora desencadeou a passagem da cinefilia à crítica cinematográfica e desta à realização de filmes. Tal processo ocorreu em paralelo ao da geração da Nouvelle Vague na França.

“O movimento cinematográfico da Bahia não é um acontecimento isolado. Para o compreendermos, e para que ele próprio se compenetre, será necessário situá-lo num conjunto de fenômenos artísticos e sociológicos no tempo e no espaço”, escreveu Paulo Emílio Sales Gomes (1981, p. 405) no artigo “Perfis baianos”, publicado em 24 de março de 1962 no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*. Segundo Paulo Emílio, a expressão adequada para definir esse período da história cultural brasileira é “Renascença baiana”.

Nesse panorama figuracional, cabe pensar como se estrutura um processo de formação entre gerações, em que é possível perceber uma relação de continuidade de saberes e fazeres entre a pessoa singular (o “indivíduo”) e o meio no qual se dá seu aprendizado sociocultural. Ao tratar a “sociedade” como uma rede de interdependências, o sociólogo Norbert Elias pensa em termos de relações e funções, em que a existência humana é dada pela “presença simultânea de diversas pessoas inter-relacionadas” (ELIAS, 1994, p. 27). “Desde que permaneçamos dentro do âmbito da experiência, contudo, somos obrigados a reconhecer que o ser humano singular é gerado e partejado por outros seres humanos”, comenta Elias (1994, p. 26).

A estrutura formada por essas interdependências sociais entre os seres humanos é constituída por funções relacionais, em que a pessoa singular estabelece sua autorregulação na relação com outras pessoas, numa moldagem sociogênica das funções psíquicas. “Toda a maneira como o indivíduo se vê e se conduz em suas relações com os outros depende da estrutura da associação ou associações a respeito das quais ele aprende a dizer ‘nós’”, escreve Elias (1994, p. 39). Nesse sentido, pode-se pensar em como a trajetória de uma pessoa singular expressa o duplo caráter de uma diferenciação individual que, por ter sido gerada dentro da sociedade da qual é parte, passa a refletir a estrutura relacional que constitui o todo social. Segundo Elias (1994, p. 50 e 56), “a pessoa, individualmente considerada, está sempre ligada

a outras de um modo muito específico através da interdependência”, pois “o indivíduo só pode ser entendido em termos de sua vida em comum com os outros”. A trajetória e, portanto, a formação da pessoa singular está diretamente vinculada às redes interdependentes de relações inter e intrageracionais, isto é, que se estabelecem nas experiências relacionais entre membros de gerações diferentes e de uma mesma geração, respectivamente. Desse modo, é possível compreender como as relações de interdependência social entre gerações moldaram a formação sociocultural dos jovens realizadores do Ciclo Baiano de Cinema.

O período de formação da geração do Ciclo Baiano de Cinema é caracterizado pela presença da cinefilia como elemento de distinção no campo cinematográfico, pois colocava o cinema no centro das paixões singulares. Nesse sentido, houve um processo coletivo de aprendizado impulsionado pelo Clube de Cinema da Bahia e caracterizado pelas condições de transmissão do conhecimento sobre a história e as estéticas do cinema, sobretudo de cinematografias europeias. Há, portanto, um saber social em circulação e transmitido de uma geração a outra através do cinema. Num contexto de formação humanista e com a mediação de Walter da Silveira, os frequentadores do Clube de Cinema da Bahia viram e discutiram, por exemplo, os principais filmes do Neorealismo italiano.

No Clube de Cinema da Bahia, a experiência de aprendizado mediada por Walter da Silveira consolidou a possibilidade da crítica cinematográfica. A experiência crítica impulsionou a descoberta das potencialidades do cinema brasileiro, conforme relato do então crítico de cinema Glauber Rocha, assíduo frequentador do Clube de Cinema da Bahia, sobre *Rio, 40 graus*:

Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. [...] O filme era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. Realizado com um milhão e oitocentos mil cruzeiros, lançando um fotógrafo jovem e talentoso como Hélio Silva, pegando gente na rua e entrando em cenários naturais – o filme respirava os ares do movimento italiano, tinha a decisão de Rossellini, De Sica, De Santis; a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil (ROCHA, 2003, p. 105-106).

Também frequentador do Clube de Cinema da Bahia, Guido Araújo foi um dos colaboradores de Nelson Pereira dos Santos na realização de *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*. Posteriormente, a presença de Nelson na Bahia marcou ainda mais o aprendizado cinematográfico da geração baiana. No começo dos anos 1960, após a interrupção do projeto inicial de filmagens de *Vidas secas* no sertão baiano, interrompido por chuvas que descaracterizaram a aridez sertaneja requerida pelo roteiro, Nelson realizou, com a colaboração dos jovens baianos Luiz Paulino dos Santos e Olney São Paulo, o filme *Mandacaru vermelho* (1961), filmado no norte da Bahia.

A partir da experiência crítica, Glauber Rocha estreou como diretor com o curta-metragem *Pátio*, filme experimental dedicado a Walter da Silveira e apresentado em março de 1959 no Clube de Cinema da Bahia, juntamente com *Um dia na rampa*, documentário poético de Luiz Paulino dos Santos sobre o cotidiano de trabalho na rampa do antigo Mercado Modelo, em Salvador.

Ainda na década de 1950, outra trajetória importante de formação para e pelo cinema em Salvador é a de Roberto Pires. Mesmo não tendo frequentado o Clube de Cinema da Bahia, Pires era um cinéfilo formado pela apreciação de filmes de gênero que estreavam nas salas de cinema de Salvador e pelo conhecimento técnico adquirido na ótica em que trabalhava. Desse modo, Pires logo desenvolveu um aprendizado técnico que faltava a muitos dos frequentadores do Clube de Cinema da Bahia. Tendo criado a produtora Iglu Filmes com Oscar Santana, Pires dirigiu *Redenção*, primeiro longa-metragem baiano, lançado em 1959. O filme foi realizado com a colaboração do diretor de fotografia Hélio Silva, que trabalhou em *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*.

Após o lançamento de *Redenção*, deu-se a aproximação entre Roberto Pires e Glauber Rocha. Desse encontro resultaram dois filmes decisivos do Ciclo Baiano de Cinema: *A grande feira*, dirigido por Roberto e produzido por Glauber, e *Barravento*, dirigido por Glauber e produzido por Roberto.

André Setaro (2012, p. 43) relata que, após o êxito de bilheteria de *Redenção*, os produtores Rex Schindler e Braga Neto decidiram realizar *Barravento*, filme inicialmente dirigido por Luiz Paulino dos Santos, afastado após divergências com a equipe de produção do filme, que passou a ser dirigido por Glauber. Filmado em 1960, *Barravento* foi montado por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1962, iniciando a chamada *Escola Baiana de Cinema*, expressão que, de acordo com Setaro, define um conjunto de filmes produzidos por pessoas ou empresas genuinamente baianas e que investigavam, no plano cinematográfico, aspectos sociológicos da cultura popular da Bahia. *Barravento* trouxe algo de novo para o cinema brasileiro: um olhar antropológico para a cultura negra afro-baiana, que se manifestou na escolha de um elenco quase totalmente negro e na maneira de filmar o cotidiano de uma aldeia de pescadores do litoral baiano, com suas manifestações religiosas e sociais ligadas ao candomblé.

Imbuídos de uma concepção de cinema engajado, os filmes seguintes a *Barravento* se caracterizam por certa homogeneidade na escolha dos temas, todos ligados a problemáticas sociais, que tratam aspectos da realidade baiana e brasileira. Tendo Rex, Braga e outros como produtores, os filmes da *Escola Baiana de Cinema* se caracterizam, portanto, por este caráter de comprometimento com a busca de temas populares (SETARO, 2012, p. 53).

Em meio à realização de *Barravento* teve início a produção de *A grande feira*, filme sobre o drama social da Feira de Água de Meninos, cuja existência estava ameaçada pelas tensões econômicas da expansão urbana de Salvador. Com filmagens realizadas pelas ruas da cidade, *A grande feira* ressaltou a presença na tela da paisagem urbana e da população de Salvador, incorporando aspectos da realidade sociocultural local.

Barravento e *A grande feira* demonstram que a jovem geração de realizadores

do Ciclo Baiano de Cinema buscou, na cultura popular e na realidade social, elementos de criação de um cinema realista na Bahia, libertando a expressão cinematográfica de uma suposta técnica universal hollywoodiana e impulsionando condições de produção num contexto economicamente subdesenvolvido. Como síntese do pensamento ético-estético dessa geração, Glauber lançou, posteriormente, o manifesto “Estética da fome” (1965), que se tornou a metáfora potente da configuração de um ideário ético-estético de matriz neorrealista no cinema moderno brasileiro.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. **Neorrealismo, realismo, surrealismo: os novos cinemas latino-americanos**. Publicado, sem data, em “Cadernos de textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro” e na internet (acesso em 28/11/2016): <http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/Realismos%20-%20Avellar.pdf>.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador: EDUFBA, 2003.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. **A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas**. Revista Alceu (PUC-Rio), Rio de Janeiro, v. 8, nº 15, jul./dez. 2007, pp. 82-94.

_____. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?** São Paulo: Edusp, 1994.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvindo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SOBRE A ORGANIZADORA

GABRIELLA ROSSETTI FERREIRA Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Educação Escolar da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Araraquara, Brasil.

Mestra em Educação Sexual pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Araraquara, Brasil.

Realizou parte da pesquisa do mestrado no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (IEUL).

Especialista em Psicopedagogia pela UNIGRAN – Centro Universitário da Grande Dourados - Polo Ribeirão Preto.

Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Araraquara, Brasil. Agência de Fomento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Atua e desenvolve pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade, Formação de professores, Tecnologias na Educação, Psicopedagogia, Psicologia do desenvolvimento sócio afetivo e implicações na aprendizagem.

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/0921188314911244>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Arte 7, 72, 87, 133, 134

C

Civilização 5, 115, 161

Comunidade 62, 93, 94, 98

Conhecimento 54, 70, 97

Contexto 98

Cultura 2, 5, 8, 18, 24, 26, 54, 70, 72, 101, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 142, 162, 164

D

Democracia 134

Desenvolvimento 55, 70, 90, 97, 98, 99, 128, 164, 196

Diferenciação 2, 5, 24

Discurso 162

E

Escola 98, 122, 125, 126, 128

H

História 2, 3, 12, 13, 16, 17, 26, 30, 34, 39, 41, 42, 54, 70, 71, 72, 88, 115, 141, 151, 160, 161, 175, 176, 193, 194

I

Identidade 25, 127, 130

L

Liberdade 98, 185

M

Memória 71, 72, 79, 117, 151, 164, 194

P

Percepção 141

Política 42, 97, 127, 128, 129, 133, 134

Processo 141

R

Realidade 88

Resistência 2, 5, 24, 154

Revolução 5, 27, 28, 35, 37, 38, 41, 42, 106, 111, 136

S

Social 2, 5, 6, 17, 24, 26, 40, 41, 52, 55, 70, 88, 97, 131

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-524-2



9 788572 475242