



Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960¹

Isabel Regina AUGUSTO²

Professor do Centro Universitário do Espírito Santo – UNESC

Pesquisador do NIPP – Núcleo de Imagem – Pesquisa e Produção do Departamento de Desenho Industrial - DDI – UFES

Resumo: Este estudo trata da influência do Neo-realismo italiano na cinematografia brasileira a partir da sua recepção nos tardos 40 e anos 50, tendo como referência e ponto de partida Jean Claude Bernadet e Mariarosaria Fabris, retomando a assimilação da escola italiana no Brasil, que teve como resultado a eclosão do Cinema Novo nos anos 60. Inspirado no estudioso italiano, Lino Micciché, em cuja tese se estrutura, objetiva traçar a história do Movimento, através de fontes orais e escritas, completada por uma análise comparada de quatro case-studies de filmes cinemanovistas e neo-realistas, identificando a presença de 6 filmes neo-realistas nos 4 filmes cinemanovistas da primeira fase analisados, configurando um diálogo entre a tríade da escola do pós-guerra - Visconti -Rossellini-DeSica/Zavattini - com uma tríade cinemanovista qual Glauber Rocha - Nelson P. Santos - Paulo César Sarraceni.

Palavras- Chave: Cinema. História. Pós-guerra. Neo-realismo. Cinema Novo.

A história do Neo-realismo, considerado praticamente por unanimidade por estudiosos de diferentes tendências, como A. Bazin (1985), Lino Micciché (1999), Deleuze (1995) ou Henebelle (1978), como a última revolução do cinema mundial, que inaugura a própria modernidade na sétima arte, encerra um paradoxo: apesar de ter apresentado vida breve em território nacional italiano, sem tempo inclusive para fundar-se como escola, frutificou em diversas partes do mundo, originando uma onda de

¹ Trabalho apresentado na NP Comunicação Audiovisual do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Artigo originado da tese de doutorado defendida junto ao Departamento de História e Civilização do European University Institute (EUI) em Fiesole – Firenze, Itália em julho de 2005, como bolsista da Capes.

² Professora do Centro Universitário do Espírito Santo – UNESC e pesquisadora do NIPP – Núcleo de Imagem – Pesquisa e Produção - DDI – UFES. Doutora em História e Civilização pelo European University Institute – Itália (2005), mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (1999), especialista em Cinema pela Universidade de Brasília (1997), especialista em Desenvolvimento Rural pelo Centro Studi Agricoli – CORI SpA, Lucca-Itália (1992), jornalista pela Universidade Federal do Espírito Santo (1989). E-mail: isabelaugusto2005@yahoo.com.br.



insurreição anti-hollywoodiana (HENEBELLE, 1978, p. 11), que ficou conhecida como os Novos Cinemas, a começar pela *Nouvelle Vague* francesa ainda nos anos 1950, o caso mais célebre, mas principalmente nos anos 1960 qual o caso do Cinema Novo brasileiro.

No entanto, ainda em 1999 em “Su Neorealismo, oggi”, prefácio à terceira edição de *Il neorealismo cinematografico italiano*, Lino Micciché chama a atenção para a lacuna na História do Cinema que existia até então sobre um aspecto deste paradoxo, que poderia lançar luzes para a compreensão deste fenômeno do Cinema Mundial, ou seja, sobre as ondas surgidas a partir do Neo-realismo, cujo capítulo sugeriu se intitulasse “O Neo-realismo fora dos confins nacionais italianos”. Nossa pesquisa de tese (2005), inspirada no estudioso italiano a quem é dedicada, apresenta-se como uma pequena contribuição a este capítulo da História do Cinema e contempla o Brasil.

O estudo trata da influência do Neo-realismo italiano na cinematografia brasileira a partir de sua recepção iniciada em 1947, cuja assimilação teve como resultado a eclosão do Cinema Novo nos 1960. Percorre este processo buscando traçar a história do Movimento, completada por uma análise comparada de quatro *case-studies* de filmes cinemanovistas e neo-realistas. E utiliza também, deste modo, uma metodologia cara a Micciché, a qual chamou “Filmologia” em publicação de 2002, que busca confrontar o contexto histórico com análise fiel do texto-filme.

A pesquisa retoma a recepção e assimilação da escola neo-realista no Brasil, cuja referência e ponto de partida são J. C. Bernadet (1974) e Mariarosaria Fabris (1994), dando continuidade até o surgimento e desenvolvimento do Cinema Novo e, através de fontes orais e escritas, visa compreender a geografia deste Movimento brasileiro, traçada entre Rio-Bahia-Europa, as relações entre a América Latina e Europa no período, propondo uma periodização, ilustrada por uma filmografia cronológica.

Em seguida, o estudo procede à análise comparada de quatro filmes cinemanovistas da primeira fase com os filmes italianos do pós-guerra. Por meio desta, chega-se a identificar a presença de traços de 6 filmes neo-realistas nos 4 filmes brasileiros analisados, detectando um “diálogo” entre a tríade da escola do pós-guerra – Visconti – Rossellini - De Sica/Zavattini com uma tríade cinemanovista qual Glauber Rocha – Paulo César Sarraceni - Nelson Pereira dos Santos.

Por fim, concluímos inspirados em Jean Claude Bernadet, Paulo Emilio Sales Gomes, Darcy Ribeiro e Luisa Passerini, considerações sobre a identidade brasileira a partir do seu modo de produção cultural denominado “antropofágico”, em chave



glauberiana, manifestado no Cinema Novo. E, retomando Adélio Ferrero que, por sua vez, se refaz a Frantz Fanon, corroborado por Ismail Xavier, resulta na interpretação do Movimento como bem mais do que a descoberta antropológica do Brasil, naturalmente por si só já um grande evento, mas, de modo mais específico, através de um aspecto deste processo, como o avanço de um importante passo do intelectual e artista brasileiro em sua luta de libertação do “peso da cultura colonial”. Na sua transformação de objeto a sujeito de sua arte e história.

Neo-realismo hoje: 60 anos após seu “nascimento”

O debate sobre o cinema Neo-realista é complexo e vem sofrendo novas revisões nos últimos anos. Não mais se aceita a simplista e reducionista definição deste como “um cinema feito nas ruas”, sem atores profissionais, de poucos recursos e criatividade. Este solicita uma atenção adequada que o espaço deste artigo não comporta, dado que o mesmo objetiva somente refazer o percurso da sua assimilação no Brasil em sua segunda fase, ou seja, na deflagração do Cinema Novo, com particular atenção aos resultados da análise comparada entre os filmes das duas cinematografias. A discussão em andamento sobre o Neo-realismo foi abordada de forma mais extensa pela autora na tese de doutoramento³, na qual pode ser verificada.

Para situar o debate atual de forma resumida, no entanto, como recorda Stefania Parigi em “Le carte d’identità del neorealismo” (TORRI, 2005, 87), se contrapondo à “ingenuidade teórica” com que se usou o termo nos primeiros anos, seguiu-se mais recentemente um entendimento de que “a realidade no cinema é sempre um efeito da representação da realidade, a consequência de uma estratégia de *mise en scène*, o resultado de um aparato de mediações e ficções”. Como nos lembra F. Jameson no capítulo intitulado “A existência da Itália” em *Marcas do Visível* (1995, p. 162), a própria definição desta estética é por si paradoxal e já resume a tensão permanente que lhe é constitutiva: “*representação do real*”.

O neo-realismo é hoje, depois de mais de 60 anos do seu surgimento, um termo polifônico e polisêmico, como defende Stefania Parigi (2005,100):

³ Para atualizações sobre o debate em curso sugerimos ver Stefania Parigi em (TORRI 2005); Isabel Augusto (2005) Vito Zagario (2002); Kristin Thompson (1988); Giaime Alonge (1997); Roberto Farassino (1989) Lino Micciché (1999). As duas publicações sobre o Neo-realismo (1996) e a sua assimilação no Brasil de Mariarosaria Fabris (1994) são leituras obrigatórias, assim como recomendada “Rio, 40º e o cinema realista brasileiro dos anos 50” em (MACHADO, 2006).

[...] ainda cheio de ressonâncias e de calor, que evoca ao mesmo tempo um período histórico excepcional, uma estética destinada a não exaurir-se no arco do pós-guerra italiano, e um imaginário de gênero, reciclável e até exportável, típico daquele ‘*cinema del sottosviluppo*’ que, mesmo que em âmbitos e épocas diferentes caracteriza, por exemplo, os episódios esteticamente mais significativos do cinema bengalês dos anos 1950, latino-americano dos anos 1960 ou iraniano dos últimos 20 anos.

É justamente a concepção daquele que por primeiro identificou esta sua capacidade reprodutiva, de modelo exportável do Neo-realismo, e que cunhou a definição referida por Parigi, isto é, o estudioso Lino Micciché, que tomamos em nossa investigação. De fato, Micciché (1999), justamente antes, quando da última edição de *Neo-realismo Cinematográfico Italiano*, apontava para algumas das direções observadas pela revisão em processo. Esta que, como muito bem situa Parigi, pode agora escapar do uso ingênuo do termo assim como, do seu oposto, nos excessos da busca formalista.

A definição da escola italiana do pós-guerra como uma “ética da estética”, de Lino Micciché, é o nosso ponto de partida, para compreender o seu paradoxo, de como apesar de ter tido vida breve em território natal, ser tão prolífica pelo mundo originando os novos cinemas dos anos 1960. Lino Micciché⁴ (MICCICHÈ, 1999, p.XII), em acordo com Guy Hennebelle (1978, p. 65)⁵ e Gilles Deleuze (1997, p. 11), evidencia como o Neo-realismo antecipa em um abundante decênio todas as renovações entre a segunda metade dos anos 1950 e as primeiríssimas estações dos anos 60, “do ‘*free cinema*’ britânico à ‘*nova vlnà*’ pragueuse, do cinema do outubro polaco ao Manifesto de Ooverhausen: este é, enfim, sob muitos aspectos, a primeira, a mais precoce das ‘*nouvelles vagues*’”. Na Europa, África e América Latina, onde temos o Cinema Novo.

Neo-realismo e Cinema Novo

A partir de novembro de 1947, com a recepção a *Il Bandito* (Alberto Latuada, 1946), o primeiro filme do cinema do pós-guerra italiano exibido no Brasil, em São

⁴ Lino Micciché foi o responsável na Itália, assim como foi Sylvie Pierre na França, pela difusão e sustentação ao Cinema Novo em território europeu. Ele conhecia profundamente o cinema brasileiro, tendo visitado o Brasil e até aprendido o português, como vários intelectuais europeus na época da ascensão do “Terceiromundismo”, para melhor compreender os filmes e a cultura brasileira, tendo sido inclusive amigo de Glauber Rocha. Micciché foi crítico, intelectual, professor, promotor cultural (fundador do Festival Internacional de Pesaro), diretor da *Scuola Nazionale del Cinema* (ex Centro Experimental) e do Departamento de *Comunicazione Letteraria e Spettacolo* da *Università La Sapienza - Roma 3*. É reconhecido como uma das maiores autoridades sobre o Neo-realismo, possuindo entre suas incontáveis publicações e realizações, a idealização e organização da coletânea de História do Cinema Italiano, deixando um inestimável patrimônio de conhecimento sobre a cultura cinematográfica para as futuras gerações, ao partir em junho de 2004.

⁵ O original *Quinze ans de cinema mondial – 1960-1975* data de 1975 na França.



Paulo, seguido de *Roma, Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945)⁶ e outros, a começar pelo jornal *A Folha da Manhã*⁷, o Neo-realismo é saudado com aclamada manifestação de apreço pela crítica brasileira (FABRIS, 1994, p.38). Interessante observar que tanto a crítica de linha mais conservadora, como da Revista *Anhembi*, assim como a de esquerda engajada como *Fundamentos*, num primeiro momento, defendia igualmente tal cinema italiano, destacando o seu aspecto humanista. Em detrimento de sua ideologia ou estética, assim como, do seu correspondente modo de produção. Era no Brasil o período da Atlântida e da Vera Cruz, cujo modelo era *Hollywood*.

Logo em seguida, o modo de produção deste cinema chamado neo-realista passou a ser reivindicado por críticos engajados como Alex Viany e aspirantes a cineastas como Nelson Pereira dos Santos como aquele ideal para o caso da cinematografia brasileira na época, por se tratar o nacional de um cinema produzido por uma realidade de subdesenvolvimento (SALLES GOMES, 1980), muito bem ilustrada pela frase de Nelson Pereira dos Santos, segundo a qual “no Brasil o pós-guerra é permanente”, declarada em entrevista inédita concedida à autora em Brasília, durante curso de especialização em Cinema da Faculdade de Comunicação da UnB, em 1996 (AUGUSTO, 2005).

E será justamente este modelo de cinema nascido do pós-guerra italiano, em particular seu modo de produção que se resume, *grosso modo*, a fazer cinema com nada ou quase nada e em condições adversas, usando como armas criatividade e simplicidade, tendo o homem e sua realidade como centro, a servir de inspiração para os jovens aspirantes a cineastas no Brasil, como em várias partes do mundo. Este que obteve particular êxito em território nacional, pois que se tornou o principal responsável pelo surgimento do “pré-Neo-realismo” ou o “proto-Cinema Novo” como denominado por Ismail Xavier (2001, p. 16), ou seja, o cinema realizado no Brasil por Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos nos anos 50, que precede e origina nos anos 60 o Cinema Novo brasileiro.

Juliane Burton (BURTON, 2003, p. 204) observa que, curiosamente, o impulso para reinvestigar (seria melhor e preferimos dizer investigar) a herança do Neo-realismo

⁶ Apresentado no final de novembro aos sócios do Clube do Cinema de São Paulo, em seguida no *Cine Majestic* em benefício das vítimas da guerra na Itália, e em 15 de novembro lançado em circuito comercial. Ver in M. Fabris (1994, p. 38).

⁷ São vários os artigos sobre o Neo-realismo de críticos como J. B. Duarte, Ciro Siqueira, Alex Viany, Tringueinho Neto, Nelson Pereira dos Santos esparsos nos periódicos e revistas brasileiras como *Folha da Manhã*, *O Estado de São Paulo*; *Revista Anhembi*, *Fundamentos*, *Revista de Cinema*, a partir de 1947 e durante a década de 50, sendo mais volumosa e intensa essa presença entre 1951 e 1956.



na América Latina tenha se concentrado no Brasil⁸. Deve-se destacar, que ainda na década de 70 o crítico Jean Claude Bernadet aborda em “*Vicissitudes ideológicas do Neo-realismo no Brasil*”, escrito também para o famoso e já citado encontro de Pesaro 1974, a recepção da crítica brasileira ao movimento italiano e a assimilação “antropofágica” realizada pelos então aspirantes a cineastas brasileiros do final dos anos 1950 e início dos 1960. E após 20 anos, Mariarosaria Fabris (1994) retoma o tema ao analisar em chave neo-realista as obras iniciais daquele que é considerado, com razão, o pai do Cinema Novo, ou seja, Nelson Pereira dos Santos. Esta estudiosa reafirma a importância do “modelo de produção” neo-realista para o “proto-Cinema Novo” e busca demonstrar em uma análise exemplar de suas duas primeiras obras como o olhar do pai do Cinema Novo é “neo-realista”.

Por último, abordamos em tese de doutoramento que originou este artigo (AUGUSTO, 2005) a questão com a análise da influência do Neo-realismo na cinematografia brasileira dos anos 1960, isto é, seu papel na deflagração do Cinema Novo e, portanto, este processo de assimilação antropofágico operado pelos cineastas brasileiros como sugerido por J. C. Bernadet em 1974. A hipótese a ser verificada era se os traços e influxos da escola do pós-guerra italiano poderiam ser observados também nos filmes cinemanovistas, assim como, havia demonstrado M. Fabris, ocorre nos dois primeiros filmes do pai do Cinema Novo. Observar como o neo-realismo teria servido de fato como modelo, incorporado pelas *nouvelles vagues* dos 60, confirmando o seu caráter fundamental no caso brasileiro para o nascimento do “proto-Cinema Novo” e do próprio Cinema Novo.

Procuramos refazer o percurso de filmes, textos e pessoas, dando particular ênfase às “trocas culturais” que ocorreram no período de gestação e eclosão do Cinema Novo, quando jovens brasileiros foram estudar cinema na Europa e o *Centro Sperimentale di Cinematografia* era a “meca” desses. No resultado do convívio dos brasileiros com os filhos do Neo-realismo em produções cinemanovistas, como atestam a participação de Guido Cosulich e outros nas produções sarraceniadas, e o fato de Gianni Amico ser considerado, entre outros, no elenco do catálogo de Alex Viany

⁸ A começar com o ensaio de Paulo Paranaguá sobre a influência de Cesare Zavattini, de 1990, passando pela autobiografia de Paulo César Sarraceni, pelo estudo de Mariarosaria Fabris de 1994, e Geraldo Sarno sobre Glauber Rocha, de 1995. Cfr. BURTON (2003).



(1970) “Quem é quem no Cinema Novo Brasileiro” realizado para a *Revista de Cultura Vozes*, como “cinemanovista estrangeiro”⁹.

Era o período da ascensão do “Terceiro Mundismo”, com a vitória da revolução em Cuba, quando a esquerda européia dava apoio aos jovens candidatos a cineastas latino-americanos, a começar com as premiações no Festival de Karlovy Vary, os festivais da *Colombianus*¹⁰ na Itália, sendo o de Santa Margherita Ligure em 1961 considerado inclusive, e com razão, a estréia mundial do Cinema Novo por Paulo César Saraceni, através do seu “*Arraial do Cabo*” (documentário que recebeu 7 prêmios naquele período). Processo no qual se destacam a crítica italiana e francesa, nas figuras, respectivamente, de Lino Micciché e Sylvie Pierre, além do “grande amigo do cinema brasileiro”, Louis Marcorelle, como recorda Carlos Diegues a Alex Viany (VIANY, 1999. p.110)¹¹.

Tudo isso, permitiu verificar o caráter nacionalista, mas inserido estrategicamente dentro do panorama internacional do Movimento, seus principais atores e ações, ou seja, sua história, estética e produções. Estes últimos, os filmes, que trazem registrados materialmente marcas dos influxos recebidos, nos quais fomos buscar a “contro-prova” da história recuperada através das fontes orais e escritas.

A abordagem utilizada e os autores e filmes selecionados para análise, que foram surgindo como exigência a partir da primeira parte da pesquisa nas fontes orais e escritas, se revelaram bastante produtivos a demonstrar nossa idéia de como poderíamos encontrar ainda na primeira fase do Movimento traços da escola italiana que serviu de inspiração. Escolhemos o primeiro filme cinemanovista de Nelson Pereira dos Santos, justamente o pai do Movimento; o líder e sinônimo de Cinema Novo, Glauber Rocha, em seu longa-metragem de estréia e o estudante do *Centro Sperimentale di Cinematografia* e discípulo rosselliniano declarado qual Paulo César Sarraceni. Tanto os autores como os filmes foram se impondo como parte do *corpus* material para a análise comparada dos filmes brasileiros com as películas do Neo-realismo, consequência dos resultados de pesquisa da primeira parte. E, portanto, selecionados a partir das indicações colhidas na crítica e estudos, mas principalmente na orientação dada pelo *External Supervisor* Lino Micciché em 2000, assim como nas entrevistas com

⁹ O elenco apresenta um total de 104 nomes, entre os quais 13 estrangeiros, sendo os principais Ruy Guerra (Moçambique) e Gustavo Dahl (Argentina), entre os radicados no Brasil, e entre os não radicados, os dois italianos citados. Cfr. “Cinemanovistas estrangeiros” (AUGUSTO, 2005, p. 241).

¹⁰ Festival organizado por uma organização religiosa católica sediada em Genova, Itália.

¹¹ Para saber mais sobre o papel da crítica européia no Cinema Novo, ver Alexandre Figueiroa (2000).

os diretores (a primeira, que deu origem ao projeto de pesquisa com Nelson Pereira dos Santos no D.F. em 1996 e as seguintes com Paulo César Sarraceni em Roma em 2000, e no Rio de Janeiro em 2002), e nos sucessivos visionamentos para seleção contínua.

Quatro filmes cinemanovistas: ecos neo-realistas

***Barravento* (1960-1961)**

Dos casos estudados, inusitadamente aquele no qual encontramos mais traços da *matriz* neo-realista foi *Baravento* (1960-1961), de Glauber Rocha. Uma verdadeira surpresa, dado que em seguida a este filme longa-metragem de estréia seu diretor revelou um talento criativo com tamanha força autoral que lhe valeu o título de gênio do cinema brasileiro, outorgado não apenas por parte da crítica internacional mas também pelos grandes nomes do cinema mundial, como observou Sylvie Pierre em sua biografia (PIERRE, 1996). Deve-se precisar, principalmente traços do neo-realismo de Visconti, embora possa ser percebida a clara presença de Rossellini em vários momentos do filme (como uma citação direta da cena documental da pesca sincronizada com o canto dos pescadores de *Stromboli*), corroborando inclusive o fato do seu próprio diretor ter afirmado que “quando dirigiu *Barravento* já havia visto Rossellini” (ROCHA, 1981) e do seu montador ser Nelson Pereira dos Santos, o “tradutor do Neo-realismo” no Brasil.

O caso que ilustra mais claramente a nossa hipótese: a influência do Neo-realismo no Cinema Novo - é sem dúvida demonstrado pela análise deste que foi também o primeiro filme longa-metragem deflagrador do Cinema Novo, que inclusive pode ser visto como uma "atualização" em novo espaço-tempo não só da história de *La terra Trema*, que faz deste filme glauberiano quase um *remake* da obra-prima neo-realista de Luchino Visconti, como também no uso da linguagem ou "práticas" do estilo viscontiano no referido filme. Podem ser colhidas analogias e citações inclusive em alguns fotogramas como, por exemplo, numa sequência primordial nos dois filmes comparados – aquele do episódio da tempestade no primeiro e do “*barravento*” no segundo. Ou, ainda, naquele em que Antonio (filme 1) – Aruan (filme 2) já estão dentro do barco (1) – jangada (2) enfrentando um mar ameaçador (sequência da “Prova do mito” aos 41:53’ – 42:24’ e que dura até 47:27’ de *Barravento*).

Podemos considerar que *Barravento* e *La terra trema* contam a mesma história, possuem um mesmo tipo de protagonista, a figura do líder de uma comunidade de pescadores, com um mesmo conflito de ordem econômica e mensagem praticamente

idêntica da necessária revolta que trará uma nova consciência que, por sua vez, alcançará a transformação do homem e da sociedade. Ambos são filmes de denúncia social e apresentam como conflito a luta de classes. E o filme de Rocha de certa maneira respeita inclusive a ordem narrativa do modelo encontrado em *La Terra trema* (apresentação do conflito econômico dos pescadores com os intermediários – a incitação à revolta e a tentativa de solução e libertação da exploração – a derrota e as conseqüências da “rebelião” – conquista de uma nova consciência, embora “derrotado” o herói), apenas acrescentando-lhe uma solução final, um *The end* cinemanovista característico, voltado para o *futuro*, como aliás, pelas palavras de NPS, fazia parte da proposta inaugural do Cinema Novo¹².

Além da narrativa análoga, observamos também importante influência viscontiana da preocupação no uso de uma complexa sincronia entre uma estrutura do filme previsto no roteiro [Glauber Rocha assumiu a direção do filme e refez todo o roteiro (BENTES, 1997,707)], o pró-filmico e a filmagem, que acaba por definir inclusive a montagem¹³, além de um olhar documental (aqui tanto Visconti quanto Rossellini) voltado para mostrar o cotidiano da vida de uma comunidade de pescadores e os rituais religiosos, o cuidado extremo com um diálogo verista e inclusive uso de dialeto (siciliano em *La terra trema* e africano em *Barravento*), assim como valorização do uso da música ou canto popular.

Vidas Secas (1962-1963)

A saber ver, é particularmente gritante em *Vidas secas* o olhar neo-realista já desde o início, pois após mostrar um texto de apresentação da obra antes de iniciar a narrativa do filme (como aliás também *Barravento* e *Porto das Caixas*, ou seja, três dos quatro casos estudados em nossa tese), um aspecto comum aos filmes neo-realistas como evidenciado por Lino Micciché¹⁴ (2002, p. 25).

Mas o que detectamos em nossa análise deste filme de Nelson Pereira dos Santos é que o olhar neo-realista deste diretor no mesmo se agudiza nas tomadas em que mostra as crianças e estas em relação aos animais (como reserva do imaginário mágico infantil e onde se observa o confronto História/Natureza) ou com o mundo adulto. Neste

¹² Ver (AUGUSTO, 2005, p. 183). Cfr. NPS a M. R. Galvão apud M. Fabris, 1994, Helena Salém, (1996) e Alex Vianny (1999).

¹³ Não pode deixar de ser lembrada uma clara presença eisensteiniana em muitos enquadramentos e na montagem em algumas seqüências, além de Kurosawa nas coreografias da capoeira, mas tudo em equilíbrio, misturado ou intercalado, com fotogramas ou seqüências viscontianas.

¹⁴ Ver também na análise completa do caso *Barravento* (AUGUSTO, 2005, pp. 458 a 488).

caso, fica impossível não instaurar uma relação direta com as crianças de Vittorio De Sica, em particular de *Sciuscià* (1946) e *Ladri di Biciclette* (1948), sem desconsiderar naturalmente outros da galeria das crianças neo-realistas.

De fato, os ecos do neo-realismo desichiano são ressaltados nas duas subseqüências em que as crianças protagonizam com os animais (parte da macro-sequência n.º 5 que inicia aos 27;40' e termina aos 34:00'), principalmente nas duas cenas que emolduram todas as cinco deste bloco vê-se clara citação de *Sciuscià*. Assim como naquela em que o menino interroga à mãe, ao ver o pai surrado e derrotado, “o que é o inferno?” já na parte final do filme de *Vidas secas* (em *Sciuscià*, Pasquale, um dos meninos, pergunta no final: “*as crianças não tem direito a um futuro?*”). Sem esquecer da cena da morte da cachorra Baleia no encerramento.

Pois se observa neste filme nelsoniano a dialética entre mundo adulto/mundo infantil e História/Natureza além do conflito constitutivo sonho/realidade, que torna impossível não fazer referência a *Sciuscià*, principalmente, como o primeiro aspecto ou “filiação” desichiana em *Vidas secas*, mas também a *Ladrões de bicicletas*, neste caso à dupla “pai-filho” e o confronto adulto/intantil e a questão do trabalho. Neste caso, nota-se uma clara citação da cena em que pai (Maggiorini) e filho (Staiola) se preparam para sair para o trabalho em *Ladri di Biciclette* naquela (n. 5) em que o pai doma o cavalo observado pelo filho que ao final o imita orgulhoso o andar de vaqueiro em *Vidas Secas*.

As crianças de *Vidas secas* são igualmente mostradas como as principais vítimas e ,contemporaneamente, testemunhas do horror da miséria e da fome. De uma situação de desolação, de um “pós-guerra permanente” qual a condição do subdesenvolvimento, como afirmou o mesmo Nelson Pereira dos Santos em 1996 (AUGUSTO, 2005).

Porto das Caixas (1962 – 1963)

No primeiro momento, o nosso objeto revelou-se “volátil” e encontramos dificuldades em colher o olhar neo-realista ou os traços do neo-realismo apontados pela crítica como também pleiteado pelo diretor nos dois filmes de Paulo César Saraceni. Uma surpresa tão grande quanto foi o primeiro caso analisado, isto é, quanto foi a descoberta de um “quase *remake*” na comparação entre *Barravento* e *La terra trema*; dado que PCS é o autor mais indicado pela crítica e de acordo com a literatura consultada, além de declarado, ou melhor, reivindicada pelo mesmo, a filiação em particular como discípulo de Rossellini.

Tomada a distância analítica do nosso “objeto”, acabamos encontrando uma outra surpresa: a influência nos dois filmes saracenianos analisados, em particular em *Porto das Caixas*, de modo especial do Neo-realismo do mestre Roberto Rossellini, se faz de um modo tão profundo e ao mesmo tempo igualmente “autônomo” e livre, que causa dificuldades para a observação pois não se mostra de forma tão “visível”, sendo necessária atenção aos detalhes para colhê-la, embora esteja nos detalhes como também no “todo” da obra. Pois descobrimos que este filme pode ser visto como “um inteiro ponto morto”. Com a película, Saraceni leva ao limite do paroxismo a técnica rosselliniana de trabalhar os chamados “pontos mortos” ou “tempos de montagem”, de dilatar estes momentos, no que concerne à “duração”, nos fotogramas, cenas, sequências, enfim do inteiro filme. Neste sentido, poderíamos afirmar que este filme de PCS é até “mais rosselliniano do que os próprios filmes de Rossellini”.

Além deste aspecto que diz respeito à duração ou ritmo do filme, portanto ligada à forma narrativa, como resultado da forma de filmar como proposta de registrar “o fluxo do tempo” ou “fluxo do real”, privilegiando o *olhar* sobre a realidade dentro do próprio filme em detrimento da ação, há um outro aspecto importante da presença rosselliniana no primeiro longa-metragem que Saraceni realiza após seu retorno da temporada romana. Este diz respeito à construção das personagens, pois a protagonista de *Porto das Caixas* se inspira de forma clara e direta nos retratos de mulher de Rossellini, e em particular, em *Stromboli Terra di Dio* (Rossellini, 1949)

Em *Porto das Caixas* o tema da decadência, o ritmo “cantochoão” da narrativa, e a presença de protagonista feminina já são indicações razoáveis dos ecos de filmes neo-realistas rossellinianos. Dos quais, predominam os vestígios de *Viaggio in Itália* (Rossellini, 1953), seguido de perto por *Stromboli*, sendo o primeiro absolutamente o filme da vida de Paulo César Saraceni, que o brasileiro viu nada menos que 30 vezes¹⁵. Encontramos neste filme saraceniano inclusive criancinhas e mulheres perdidas em meio de paisagens desoladas. Aos 48:02-48:53 de *Porto das Caixas* temos a mulher assassina que encontrar uma criança, semelhante àquela em que Karin (Bergman) caminha pelas vielas da ilha de Stromboli e encontra uma criancinha que chora e com a qual tenta estabelecer um diálogo impossível. É o retrato da alienação nos dois filmes.

¹⁵ Ver mais in P.C. Saraceni (1993), e na entrevista à autora, Roma 2000 (AUGUSTO, 2005).

Sem esquecer que temos ainda em *Porto das Caixas* uma imagem sobre misticismo e religiosidade característico de Roberto Rossellini¹⁶. Trata-se da procissão que carrega num andor uma imagem de Nossa Senhora ao som dos cantos religiosos, competindo com um auto falante que anuncia um comício político pelas ruas desertas e abandonadas daquela cidadezinha do interior do Rio de Janeiro – numa clara citação da cena final de outro filme rosselliniano: a cena do “milagre” da reconciliação do casal no final de *Viaggio in Itália*. Tudo isso, se já não bastasse o filme desenvolver-se num inteiro “ponto morto” rosselliniano.

Em *Porto das Caixas*, além da inspiração para a construção da protagonista, o gosto pelo registro de ruínas e casas abandonadas, os vestígios de destruição, abandono e decadência; encontramos como principal traço neo-realista rosselliniano a dilatação ao extremo dos seus “pontos mortos”, onde a narrativa se dilui e tudo se torna rarefeito, em substituição da ação pelo “olhar” da câmera na construção da narrativa. E esta (câmera) é inserida dentro da narrativa ganhando sempre maior protagonismo. Ainda que deva ser observado que tal característica, embora inicie com o Neo-realismo, mesmo que de forma insipiente a partir de 1945 e de forma intensa em 1953 com *Viaggio in Itália*, conforme evidencia Gilles Deleuze entre outros, o filme rosselliniano que mais influenciou Saraceni em toda a sua obra. Filme, aliás, considerado também um novo marco, que inaugura esta nova tendência, típica do cinema moderno.

O Desafio (1964-1965)

A diluição da narrativa, observada em *Porto das Caixas* como herança neo-realista rosselliniana, se torna ainda mais séria em *O desafio*. Um filme cujo maior mérito segundo evidenciava a crítica da época:

[...] é o de aplicar-se como a um estado de espírito do personagem e não a um drama evoluído e acabado. O cinema moderno, como o romance moderno, não se atém mais à trama fechada, a enredos concluídos, à fabulação episódica. Poderá optar por segmentos de existência e extrair da duração e do prisma do instante a sua significação e verdade, mesmo provisórias (SALES apud SARRACENI, 1997, p. 206).

¹⁶ Além do famoso milagre da reconciliação do casal no meio de uma procissão napolitana no final de *Viaggio in Italia*, Rossellini possui outros filmes onde a questão é central como *Francesco Giullare di Dio* (1950). Cfr. in *Dizionario del film* (Mereghetti, (1998, p. 746) e Micciché (1999).

Em *O desafio*, de fato as citações, inspirações e práticas neo-realistas rossellinianas estão tanto nos pequenos detalhes, como o do livro nas mãos de um dos personagens dentro do carro em viagem, por exemplo, assim como em “motivos” e em inteiras seqüências que remetem aos filmes rossellinianos (em particular a *Viaggio in Itália* de 1953¹⁷). Neste caso, por exemplo, na idêntica seqüência da viagem do casal em crise num carro pela estrada com o fundo musical na abertura do filme numa citação direta (seqüência de abertura nos dois filmes – com o cancionero napolitano sendo substituído pela MPB na voz de Maria Benthania); ou reelaborada como a do *Show Opinião*, assim como aquela da visita da protagonista feminina, a burguesa e sensível Ada, à fábrica. Estas duas últimas que correspondem, respectivamente, à cena das escavações onde vemos através dos olhos da protagonista um “show da natureza” e à da visita ao museu de Pompéia que perturba a sensível mulher (Bergman) no filme de Rossellini.

No segundo filme saraceniense analisado encontramos vários “motivos”, citações e traços da influência de Rossellini principalmente, num realismo feito com poucos recursos, “a cargo dos fatos”. Destacamos como traços neo-realistas em *O desafio*, em resumo: a “atualidade do tema”, a “instantaneidade”, a “improvisação” como técnica de filmagem valorizando a criatividade do autor, a câmera documental com a inserção da realidade (fatos e fenômenos da natureza) de modo orgânico na narrativa do filme; o uso do casal em crise e automóveis em viagem para mostrar um drama existencial e ao mesmo tempo retratar a realidade coletiva e “exterior”; a citação literal de *Vanina Vanini* (Rossellini, 1961) que se encaixa à perfeição também ao conteúdo do drama Ada-Marcelo, os protagonistas do filme saraceniense; a revisitação da cena da visita de Bergman ao museu e às escavações de Pompéia que se transforma em uma visita à um “museu do futuro”, ou seja, uma fábrica têxtil; a construção do confronto de dois mundos o burguês e o dos intelectuais de esquerda (as figuras do meio do caminho), enquanto em Rossellini o mundo saxônico e o mundo latino vistos pelos olhos da mulher estrangeira¹⁸.

Em conclusão, a análise dos dois últimos filmes-caso, dois filmes de Paulo César Saraceni, permite-nos classificá-los como uma crítica elogiosa ao Neo-realismo em forma de filme, onde abundam os influxos e traços do diálogo com a “escola” italiana e,

¹⁷ Quando o Neo-realismo vive a sua famosa crise, sendo este considerado pelos estudiosos mais rigorosos, como Lino Micciché, o momento do seu fim como Movimento.

¹⁸ É preciso destacar que *O desafio*, como *Viaggio in Itália*, são filmes de transição entre fases diferentes dentro da trajetória dos próprios movimentos aos quais pertencem.

em particular, do neo-realismo rosselliniano, tanto nos temas da decadência, alienação e abandono, com objetivo de buscar a Verdade, assim como na busca das soluções formais, onde se destacam a “atualidade do tema” e a “improvisação”, o registro da realidade no seu fluir ou do “fluxo do tempo”, a diluição da narrativa, a câmera como instrumento de pesquisa, um *realismo investigativo* enfim.

O diálogo das tríades

A análise dos quatro filmes-casos deflagradores e pertencentes à primeira fase do Cinema Novo, 1960-1964, ou seja: *Barravento* de 1960-1961; *Vidas secas* de 1962-1963; *Porto das Caixas* de 1962-1963 e *O desafio* de (1964-1965), confirmando as indicações colhidas através das fontes escritas e orais, revelou que nos mesmos se verificam razoáveis e definidos traços e vestígios da influência neo-realista. Como modelo de produção e na atitude dos autores compromissados com a função social do artista (que privilegiam filmes de denúncia social) adequado para revelar através do cinema a realidade de um país subdesenvolvido, características que fazem parte dos aspectos gerais do Neo-realismo como “ética da estética”, mas também confirmados os traços que esta influência deixa também na poética, nos textos fílmicos cinemanovistas, que Lino Micciché¹⁹ chamou de “poética do visível”. Uma estética de um cinema onde, como afirmou J. L. Godard nos anos 60, e defendeu Glauber Rocha (1963), “o *travelling* é um ato moral”, mas sem esquecer de que foi Rossellini a afirmar, em 1952, que “o Neo-realismo é a forma artística da Verdade” (MICCICHÈ, 1999, xii).

O quatro filmes analisados fornecem dados: citações, diálogos, homenagens – além da inspiração e uso de “motivos” e do modo de filmar no uso da improvisação e da câmera documental de Rossellini em Saraceni de *O desafio*, ou o exercício total dos “pontos mortos” rossellinianos em *Porto das Caixas*; ou no olhar sobre a infância desichiana assim como uma certa influência da “*poetica del pedinamento*” no uso da câmera em Nelson Pereira dos Santos de *Vidas secas*, além da sua estrutura narrativa realista clássica; e a inspiração temática produzindo o quase “*remake*” como “renovação” de uma mesma história viscontinana (a partir de Verga), assim como na câmera documental e a sincronização da filmagem, *mise-en-scène*, montagem na construção do “realismo épico” de Glauber Rocha em *Barravento*.

¹⁹ Lino Micciché em entrevista à autora como External Supervisor para a pesquisa de tese em Roma, 2000 (AUGUSTO, 2005).



Portanto, os resultados da análise comparada de um conjunto de quatro filmes-casos cinemanovistas representativos da primeira fase do Movimento brasileiro (*Barravento; Vidas secas; Porto das Caixas; O desafio*) com as películas neo-realistas, na qual detectamos em especial e prevalentemente o “diálogo” destes com os seis títulos da tríade neo-realista Rossellini-Visconti-De Sica/Zavattini citados anteriormente (*Roma, città aperta; Stromboli; Viaggio in Itália; La terra trema; Ladri di Biciclette; Sciusciá*) comprovam, de fato, a influência do Neo-realismo italiano ainda presente nos filmes da primeira fase do Cinema Novo.

Referências bibliográficas

- BAZIN, André. “O Realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ALONGE, Giaime. **Vittorio De Sica - Ladri di biciclette**. Torino: Lindau, 1997.
- BENTES, Ivana. (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNADET, Jean Claude. “**Vicissitudini Ideologiche del Neorealismo in Brasile**”. In: *Il Neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*. Quaderni della 10ª Mostra Internazionale del Cinema di Pesaro, 12/19 setembro, 1974. Jean-Claude Bernadet. pp. 197-201.
- BURTON, Juliane. “Repensando os anos 50”. In: **Neo-realismo na América Latina**. Rio de Janeiro, Revista *Cinemas*, n.º 34, abril/junho, 2003, pp. 201 a 212.
- CHIARETI, Tommaso. “La maniera di Visconti”. In: MICCICHÈ, Lino. (Org.) **Il Neorealismo cinematográfico italiano**. Venecia: Marsiglio, 1999. p. 284.-187
- DELEUZE, Gilles. “Aldilà dell’immagine-movimento”. In: **L’immagine-tempo**, vol. 2, p. 11 pp.11-36, Uilibri: Milano, 1997.
- FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?**. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. “Rio, 40º e o cinema realista brasileiro dos anos 50”. In: MACHADO, Jr., Rubens; LIMA SOARES, Rosana de; ARAÚJO, Luciana Correa de (Org.). **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume/Socine, 2006
- FERRERO, Adélio. “La conquista dell’identità”. In: **Il cinema novo brasiliano: crisi e trasformazioni**. Cinema e Cinema, n.º 5, ano 2, outubro/dezembro, Vezezia, Marsílio, 1975, p 8-68.
- FIGUEIROA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papyrus, 2004.
- GERBER, Raquel. “Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo”. In: **Glauber Rocha**. SALLES GOMES, Paulo Emilio; GARDIES, AMENGAL, Brthélémy; GARDIES, René; et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (1ª ed. 1977), p. 11-39.
- HENEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- JAMESON, Fredric. “A existência da Itália”. In: **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 159-234.



- MICCICHÈ, Lino. **Filmologia e filologia: studi sul cinema italiano**. Venezia: Marsilio, 2002.
- _____. **Il neorealismo cinematografico italiano**. Venezia: Marsilio, 1999.
- PARIGI, Stefania. “Le carte d’identità del neorealismo”. In: TORRI, Bruno (org.). **Nuovo cinema (1965-2005): scritti in onore di Lino Micciché**. Marsilio, Venezia, 2005. p.
- PASSERINI, Luisa. **Memoria e Utopia: il primato dell’intersoggettività**. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus, 1996.
- ROCHA, Glauber. **A revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira, 1963.
- SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SALES GOMES, Paulo Emilio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- SALES, Almeida. “O desafio em Cinema verdade”. In: SARRACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 206.
- SARRACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor: neoformalist film analysis**. Princeton University Press: Princeton, 1988.
- TORRI, Bruno. **Nuovo cinema (1965-2005): scritti in onore di Lino Micciché**. Marsilio, Venezia, 2005.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail; BERNADET, Jean Claude. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ZAGARRIO, Vito. **Un neorealismo postmoderno**. Fondazione Giuseppe De Santis: Roma, 2002.