

A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas

Mariarosaria Fabris

Ao se falar do diálogo entre o neo-realismo e o cinema brasileiro, é importante lembrar que o movimento italiano, quando eclodiu entre nós, na segunda metade dos anos 1940, não veio impor-se enquanto modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica. Elemento deflagrador a mais, porque é necessário levar em conta, dentro do contexto brasileiro, outros fatores, como o fracasso da Vera Cruz e o debate sobre cinema independente.

Fundada oficialmente em 4 de novembro de 1949, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fora implantada por Franco Zampari – engenheiro italiano vindo ao Brasil para trabalhar nas indústrias da família Matarazzo –, no âmbito daquela onda de renovação da cultura nacional empreendida pela burguesia progressista de São Paulo, que, reunida ao redor de Francisco Matarazzo Sobrinho, já propiciara o surgimento do Museu de Arte Moderna e do Teatro Brasileiro de Comédia, para o qual haviam sido chamados Adolfo Celi e, sucessivamente, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini Cerri, dentre outros.

A Vera Cruz nascia para implantar no Brasil um cinema de qualidade, como o produzido em Hollywood, embora seus ideadores apreciassem também as realizações europeias, identificáveis com o cinema culto, dentre as quais se incluíam os filmes italianos do pós-guerra. Nessas produções, em geral agrupadas sob a etiqueta do neo-realismo, a burguesia paulista admirava sobretudo o humanismo que as impregnava, o qual, quando passou a ser entendido como denúncia social, deixou de entusiasmar.

O sistema produtivo hollywoodiano, que, naquela altura, já começara a entrar em crise, no entanto, continuava a servir de modelo, o que implicou a construção de estúdios de filmagem e de gravação, mixagem e montagem, de oficinas mecânicas e de marcenaria, a compra de equipamentos e a contratação de técnicos, autores, diretores e atores (muitos saídos do TBC). À frente do empreendimento estava Alberto Cavalcanti, cineasta de renome internacional, há três décadas ausente do país, que participara da vanguarda francesa e do documentarismo inglês.

Na Europa, Cavalcanti contratara vários técnicos – como Chick Fowle, Ray Sturgess, Michael Stoll, Rex Endsleigh, Erik Rassmussen, Oswald Haffenrichter, Jacques Deheizelin, Bob Huke, John Waterhouse – com os quais se esperava formar uma futura geração de profissionais brasileiros. A esses nomes podem ser acrescentados os dos italianos Aldo Tonti, Alberto Pieralisi, Amleto Daisser e Ugo Lombardi. Dos 18 filmes da companhia paulista, 50% foram dirigidos por Celi, Salce, Jacobbi, Bollini Cerri, Pieralisi, Lombardi e Gianni Pons.

Partindo do princípio de que era necessário “fundar” o cinema nacional, a Vera Cruz praticamente desconhecia as experiências anteriores do cinema paulista e não reconhecia a produção carioca, por identificá-la sobretudo com as chanchadas da Atlântida, embora essa companhia cinematográfica tivesse realizado também filmes de fundo social. À falta de uma definição melhor, esses filmes produzidos no Rio de Janeiro entre a segunda metade dos anos 1930 e a primeira metade dos anos 1950 foram denominados pré-neo-realistas, por retratarem freqüentemente ambientes mais pobres e por serem rodados em parte em cenários naturais. Dentre eles podem ser lembrados *Favela de meus amores*, de Humberto Mauro; *João Ninguém*, de Mesquitinha; *Moleque Tião*, *Vidas solidárias*, *Luz dos meus olhos*, *Também somos irmãos* e *Maior que o ódio*, de José Carlos Burle; *É proibido sonhar*, *Gente honesta*, *Sob a luz do meu bairro* e *Tudo azul*, de Moacyr Fenelon; *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileli e Paulo Wanderley.

Revistas hoje, algumas dessas produções não parecem corresponder à etiqueta que lhes foi aposta: *Amei um bicheiro* (1952-53), por exemplo, evoca antes os filmes policiais norte-americanos do que as realizações italianas do pós-guerra. Ao contrário, *Maior que o ódio* (1951), embora também seja um melodrama policial, apresenta uma ambientação realista, graças a várias tomadas externas, aos interiores de locais populares em perfeita consonância com as fachadas, portanto, sem ar de estúdios. Há uma boa caracterização das personagens e os diálogos são despojados. O trio central, na infância, lembra o de *Sciuscìa* (*Vítimas da tormenta*, 1946); o filme de Vittorio De Sica ecoa ainda na amizade entre os dois meninos, que resistirá a tudo, mesmo quando, na fase adulta, eles trilharão caminhos diferentes.

Outra realização a ser destacada é *Também somos irmãos* (1949), pela boa exploração da paisagem suburbana e urbana, sem tomadas do tipo cartão-postal, pela naturalidade ao retratar os marginalizados, pelo questionamento do racismo, pela

coragem de um final sem conciliação entre classes sociais e entre negros e brancos. Ademais, o filme merece ser lembrado pela presença de Aguinaldo Camargo, um nome hoje praticamente esquecido, mas cuja atuação no Teatro Experimental do Negro – fundado por Abdias Nascimento, em 1944 – foi importante, tendo sido o protagonista de *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, na única apresentação que se deu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a 8 de maio de 1945, quando, pela primeira vez, um grupo de atores negros representou uma peça naquela casa.

As comédias musicadas cariocas, com suas produções rápidas, baratas e frequentemente improvisadas, seus cenários e figurinos pobres, suas histórias leves e de humor fácil, representavam o oposto da idéia de cinema cultivada pela companhia paulista, apesar de serem bem recebidas pelo público, de atraírem a atenção dos exibidores e o interesse de alguns críticos, por determinarem a constituição de um gênero popular brasileiro.

Em busca de projeção internacional para o cinema brasileiro, realizações da Vera Cruz foram enviadas ao exterior, sendo algumas delas premiadas: o marco inicial da renascida indústria cinematográfica de São Paulo, *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, acolhido friamente no Festival de Cannes, foi considerado o melhor filme brasileiro no de Punta del Este; *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, consagrou-se nos festivais de Cannes e de Edimburgo; *Sinhá moça* (1953), de Tom Payne, amealhou prêmios em Veneza, Berlim, Punta del Este e Havana.

A criação da Vera Cruz acabou incentivando o surgimento de outras companhias, como a Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes, atraindo para a capital paulista vários expoentes do cinema carioca: os diretores Fernando de Barros e Alberto Pieralisi, os atores Procópio Ferreira e Anselmo Duarte, o fotógrafo Edgar Brasil, o argumentista Alinor Azevedo, o crítico e roteirista Alex Viany.

Em São Paulo, Viany passou a freqüentar um grupo de intelectuais interessados em cinema, integrado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, Flávio Tambellini, Luís Giovannini, Bráulio Pedroso, Galileu Garcia, Carlos Alberto de Souza Barros e pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, presenças constantes nos cineclubes e/ou no Seminário de Cinema, atividade promovida por Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz (que participava do grupo) no Museu de Arte de São Paulo em 1949 –, muitos dos quais colaboravam com a revista de cultura geral do Partido Comunista Brasileiro, *Fundamentos*, criada em junho de 1948.

Em defesa de um cinema autenticamente nacional e popular, esses jovens críticos faziam sérias restrições às produções da Vera Cruz, restrições que diziam respeito antes aos temas abordados ou ao modo como eram focalizados, pois reconheciam a grande melhora de qualidade técnica que os filmes brasileiros passavam a ter graças à companhia paulista. Ao resenhar *Caiçara* para *Fundamentos*, Nelson Pereira dos Santos falava de “fingimento” neo-realista. Benedito J. Duarte, crítico cinematográfico de periódicos ligados à burguesia paulista, no entanto, não fora

mais condescendente nas páginas da revista *Anhembi*, lembrando que os espectadores custavam a localizar o Brasil na fita da Vera Cruz e contestando o que Celi declarara na véspera da pré-estréia de *Caiçara*:

A vida e os costumes dos caiçaras foram nossos mestres, as suas lendas, as nossas fantasias; a seu linguajar característico compõe nossos diálogos. (...) Se o público que nos assistir reconhecer em *Caiçara* as características de sua terra, poderemos então orgulhar-nos de ter encontrado uma linguagem cinematográfica, realmente brasileira.

Ao menos em termos cinematográficos, a relação de Adolfo Celi com a realidade brasileira permanecerá ambígua e problemática, porque apesar de conhecer a fundo a cultura de nosso país, continuou a apresentá-lo nas telas em seus aspectos mais folclóricos, como demonstra o “episódio carioca” de *Lalibi* (*O álibi*, 1969), filme que dirigiu junto com Vittorio Gassman e Luciano Lucignani.

Quatro anos depois, Benedito J. Duarte mudava de idéia e, embora continuasse a apontar os “defeitos de fabricação”, os justificava e preferia transformar *Caiçara* em “a primeira fita brasileira saída de uma indústria organizada, ou melhor, que principiava a organizar-se, após um período histórico de balbúrdia e de aventura no cinema nacional, originado com o advento do som na técnica e na estética cinematográficas”. O primeiro filme de Celi surgia como símbolo do ano zero da indústria cinematográfica de qualidade internacional no Brasil.

Para Rodolfo Nanni, os estúdios paulistas eram uma “conquista coletiva”, aos quais os novos cineastas deveriam ter acesso. Quanto aos temas, Nelson Pereira dos Santos, em vários artigos, continuou a acusar as produções da Vera Cruz de apresentarem uma visão desmoralizante do povo brasileiro. Na resenha de *Ângela* (1955), o jovem crítico arrasava com o melodrama de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne: “Não podemos aceitar como brasileiros os homens das classes que vivem num alto nível material à custa da exploração da esmagadora maioria da população do país”.

Se a burguesia progressista recusara uma realidade local medíocre e vulgar, presente, na sua opinião, no cinema nacional anterior à Vera Cruz, os intelectuais de esquerda recusavam-se a reconhecer aquela mesma realidade em obras que degradavam a sociedade brasileira como um todo.

Anos mais tarde, Nelson Pereira dos Santos reverá sua postura, reconhecendo que aqueles filmes também refletiam nossa realidade. Numa de suas realizações mais recentes, *Cinema de lágrimas* (1995), ao alargar o leque de suas reflexões, o cineasta reconhecerá nos melodramas produzidos entre os anos 1930 e 1950, gênero no qual se enquadram muitas das produções dos estúdios paulistas, mais um ponto de partida para o surgimento dos novos cinemas na América Latina. Seja como for, em *Mandacaru vermelho* (1961), rodado depois de *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, zona norte*

(1957) e antes de *Vidas secas* (1963), o diretor pagava seu tributo à Vera Cruz. De fato, é inegável a dívida de *Mandacaru vermelho* para com *O cangaceiro*, de Lima Barreto, embora do ponto de vista estético este filme e o de Nelson Pereira dos Santos devam muito à fotografia de Gabriel Figueroa. *Maria Candelária* (*María Candelaria*, 1943), filme mexicano dirigido por Emilio Fernández e fotografado por Figueroa, por exemplo, fora projetado nas telas brasileiras em 1947.

A aventura da companhia cinematográfica paulista durou pouco e sua crise financeira, que se acentuou a partir de 1954, levou à busca de soluções alternativas de produção. Foi no bojo dessa crise que duas propostas começaram a ganhar corpo: a de cinema independente, ou seja, filmes realizados por pequenos produtores, a baixo custo, em prazos menores e conseqüentemente sem muito apuro formal, que privilegiavam uma temática social, e a do neo-realismo italiano, o qual se oferecia como um tipo de cinema factível, ao demonstrar como sem grandes aparatos técnicos era possível alcançar resultados no mínimo satisfatórios. Já em 1950-1951, seguindo os que serão os parâmetros do cinema independente, Salomão Sciar rodara *Vento norte*, filme que parte da crítica da época considerou neo-realista, pois a ação se desenvolvia nas praias de Torres (Rio Grande do Sul) e seus intérpretes eram pescadores.

A reflexão sobre essas novas idéias, constante nos artigos de *Fundamentos*, amadureceu nas mesas-redondas e nos congressos que se realizaram em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre 1951 e 1953, quando se fez premente a necessidade de defender o cinema nacional e de debater seus problemas específicos, problemas que o surgimento das empresas paulistas evidenciara.

Desses debates, da derrocada dos estúdios paulistas e da reavaliação da produção carioca originaram-se filmes que vieram afirmar entre nós a produção independente, dentre as quais *O saci* (1953), de Rodolfo Nanni, *A carrocinha* (1955), de Agostinho Martins Pereira, *Cara de fogo* (1958), de Galileu Garcia, e *A estrada* (1957), de Oswaldo Sampaio – que, ao retratar a vida dos caminhoneiros, lembra de perto *Fari nella nebbia* (1942), embora, pelo que consta, esta obra de Gianni Franciolini nunca chegou ao Brasil. Ao lado desses filmes, destacavam-se quatro crônicas urbanas, consideradas as precursoras de um cinema nacional efetivamente engajado: *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany, *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, e, sobretudo, *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos, que se inspiravam no ideário do neo-realismo italiano.

Nesses anos, o neo-realismo, que eclodira em 1945 com *Roma, città aperta* (*Roma, cidade aberta*), de Roberto Rossellini, tendo conhecido seu apogeu em 1948 com *La terra trema* (*A terra treme*), de Luchino Visconti, *Ladri di biciclette* (*Ladrões de bicicleta*), de Vittorio de Sica, e *Germania anno zero* (*Alemanha ano zero*), de Rossellini, já assistia à cristalização de sua poética e a seu fim, com *Umberto D* (*Umberto D*, 1951), de De Sica. Isso não quer dizer que ecos neo-realistas não tenham persistido no cinema italiano e mundial. Na Itália, o neo-realismo não só permitiu a Michelangelo

Antonioni e Federico Fellini aprofundarem sua análise da sociedade local, como abriu caminho para os diretores da chamada nova onda, entre os quais Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Francesco Rosi, Ermanno Olmi, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Vittorio De Seta, os irmãos Taviani e Valentino Orsini. No exterior, além de estar na base de movimentos de renovação cinematográfica, como o *Free Cinema* inglês, a *Nouvelle vague* e o *New American Cinema Group*, fecundou as experiências dos anos 1950-1960 em vários países: Grécia, Polônia, Alemanha, Suíça, Espanha, Portugal, Japão, Índia, Senegal, Líbano, Argélia e boa parte da América Latina.

Foi em 1947 que o neo-realismo chegou ao nosso país, com a exibição de *Il bandito* (*O bandido*, 1946), de Alberto Lattuada, que precedeu de poucas semanas a estréia de *Roma, città aperta* (1944-45), obra esperada com grande ansiedade pelo público e pela crítica especializada, em virtude de seu sucesso em Cannes e Nova Iorque. O que atraía nas realizações italianas do pós-guerra era a verdade e a naturalidade de suas histórias que se opunham à reiterada banalidade e ao artificialismo constante da maioria das produções hollywoodianas. Segundo Alex Viany, os diretores neo-realistas eram admirados antes por seu engajamento social, ou seja, por colocarem clara e abertamente os problemas de uma época, de um país, do que pelo fato de filmarem fora dos estúdios ou de se valerem de atores não profissionais.

Ao nosso cinema – como, aliás, ao cinema latino-americano em geral –, o neo-realismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar. Ao valorizar a postura ética sobre a técnica, as teorias neo-realistas (sobretudo as de Cesare Zavattini), como já foi dito, foram um elemento deflagrador a mais na busca incessante de uma identidade nacional.

De fato, não se tratou de simplesmente transplantar a experiência italiana do pós-guerra para o nosso país, também porque alguns dos filmes brasileiros que foram colocados sob a égide do neo-realismo nem sempre poderiam ser classificados como tais *tout court*. *Agulha no palheiro*, por exemplo, dialoga muito menos com as grandes realizações neo-realistas do que com comédias italianas da década de 1930, como as de autoria de Mario Camerini – *Gli uomini che mascalzoni!*, *Il signor Max* e *Darò un milione*, em que afloram o gosto pela crônica do dia-a-dia e a simpatia pelos sentimentos dos humildes (todas idéias zavattinianas). Mas dialoga principalmente com *Quattro passi fra le nuvole* (*O coração manda*, 1942), de Alessandro Blasetti, ao repropor a história de uma moça ingênua, seduzida e abandonada, que encontra um homem bondoso disposto a ajudá-la e a resgatá-la de seu passado aos olhos da sociedade. Não se pode esquecer que *Agulha no palheiro* se insere na corrente dos filmes realistas cariocas, já citados acima, como *Também somos irmãos*, com o qual a obra de Alex Viany apresenta vários pontos de contato, como a incorporação da música popular ao enredo.

O filme de estréia de Roberto Santos, também, além de deitar raízes em manifestações culturais tipicamente brasileiras (o circo, o teatro popular, a radionovela) e apesar de apresentar ecos dramáticos, no fundo é uma comédia – por vezes amarga, mas comédia – como, por exemplo, *L'onorevole Angelina* (*Angelina, a deputada*, 1947), de Luigi Zampa, e o neo-realismo não produziu comédias. As comédias realizadas nos anos 1940-1950, na Itália, embora muitas vezes reunidas sob a etiqueta do neo-realismo rosa, por focalizarem os mesmos temas (até com os mesmos estilemas) dos filmes de um Rossellini, de um Visconti ou de um De Sica, freqüentemente os abordaram de forma menos polêmica e mais otimista, e foi esse o caminho seguido por Roberto Santos, embora sem aquele tom consolatório e reacionário que muitas dessas realizações italianas tiveram.

Na venda da bicicleta – objeto que, sem dúvida, remete a *Ladri di biciclette* – a fim de juntar o dinheiro necessário para o casamento, Jean-Claude Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema*, via uma submissão do protagonista ao rito social. Não se pode esquecer, no entanto, que a festa se transformará num verdadeiro pastelão, com o qual Roberto Santos fustiga os valores pequeno-burgueses que as famílias dos noivos tentavam emular.

Mesmo no caso de *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*, a equação Nelson Pereira dos Santos/neo-realismo não é tão simples. É verdade que no primeiro filme é possível reconhecer alguns dos postulados zavattinianos e rossellinianos – os pobres quase sempre bons e solidários entre si; a câmera que segue de perto as personagens, permitindo uma focalização imediata da realidade; o próprio título da fita, composto de três elementos como o de *Roma, città aperta* –, ou o diálogo com o chamado neo-realismo menor de um Renato Castellani em *Sotto il sole di Roma* (*Sob o sol de Roma*, 1948) ou de um Luciano Emmer: em primeiro lugar com *Una domenica d'agosto* (*Domingo de verão*, 1950), mas ainda com *Parigi è sempre Parigi* (*Paris é sempre Paris*, 1951) e *Le ragazze di Piazza di Spagna* (*As garotas da Praça de Espanha*, 1954).

Rio, 40 graus, também como o primeiro filme de Emmer, abre com uma tomada aérea sobre a qual surgem os créditos iniciais; a narração é introduzida por um bando de jovens torcedores de futebol; a ação se passa num único domingo; focaliza as várias camadas da sociedade. A seqüência do grupo de turistas que vai ao Louvre, em *Parigi è sempre Parigi*, ecoa na chegada do ônibus de passeio à Quinta da Boa Vista na obra de Nelson Pereira dos Santos. O cruzamento de várias histórias, dentre as quais a da moça namorada e a da garota abandonada pelo noivo, em *Le ragazze di Piazza di Spagna*, é o fio condutor do filme brasileiro.

A pulverização de uma trama central numa miríade de histórias paralelas, que caracterizava também *Sotto il sole di Roma* ou *Una domenica d'agosto*, nem sempre foi entendida por alguns críticos, que apontavam no filme a falta de concatenação, embora apreciassem a intensidade dramática alcançada na passagem abrupta do berro de um dos vendedores de amendoim, ao ser atropelado por um carro, para o grito dos torcedores

no Maracanã pelo gol marcado. A seqüência da morte de Jorge pode remeter à do assassinato de Pina, em *Roma, città aperta*; entretanto, é interessante assinalar, também, como esse paralelismo entre a vitória (o crescendo da euforia no jogo de futebol) e a derrota (a impossibilidade do garoto de obter outro meio de subsistência) estará presente em *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e seus irmãos*, 1960), na contraposição entre o triunfo de Rocco no boxe e a derrocada moral e psicológica de Simone ao assassinar Nadia, constituindo um dos pontos altos desse filme de Luchino Visconti.

Não é menos verdade, no entanto, que *Rio, 40 graus* atrai também por seu caráter eminentemente brasileiro, em sua visão da realidade nacional bem alinhada com as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro e, logo, consoante com a de um pintor como Cândido Portinari e de um escritor como Jorge Amado, que transformaram negros e marginais nos protagonistas de suas obras. Isso se torna evidente não só na seqüência final do filme, a da festa no morro, quando lirismo e documento se misturam, num justo equilíbrio, no resgate da cultura popular e na conscientização do papel histórico a ser desempenhado pela classe trabalhadora, como na própria caracterização de alguns de seus intérpretes, os pequenos vendedores de amendoim e as crianças mendicantes que perambulam pelas ruas da cidade, muito próxima daquela dos engraxates de *Sciuscìa* ou dos pivetes napolitanos do segundo episódio de *Paisà* (*Paisá*, 1947), de Rossellini, mas também daquela dos pequenos marginais de *Jubiabá* (1935) e de *Capitães da areia* (1937), do escritor baiano.

Além disso, se pensarmos em produções consideradas progressistas, entre as quais se alinhavam vários filmes não só brasileiros, mas também latino-americanos ou norte-americanos, como alguns citados por Alex Viany em suas críticas para o jornal comunista *Hoje*, entre 1946 e 1947 – *Gente honesta* (1944), de Fenelon, *Vidas solidárias* (1945), de Burle, ou *María Candelaria*, de Fernández, ou ainda *Sister Kenny* (*Sacrifício de uma vida*, 1946), de Dudley Nichols –, veremos como a preocupação por temas sociais podia derivar também de outras fontes. O filme argentino *Pelota de trapo* (1948), de Leopoldo Torres Ríos, poderia ser outro exemplo a ser lembrado entre os filmes com os quais o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos – assim como *Maior que o ódio*, em parte – parece dialogar, por ser protagonizado por crianças que almejam uma bola de couro; por focalizar o mundo do futebol; por ter, como cenário, rincões à margem de uma grande cidade (Buenos Aires); no entanto, é um estudo ainda a ser feito.

Tampouco poderia ser esquecido *Los olvidados* (1951), da fase realista de Buñuel, retrato cruel da miséria na capital mexicana, centrado em crianças e adolescentes. A presença de Luis Buñuel e de Sergei Eisenstein na cinematografia latino-americana dos anos 1950 e especialmente na brasileira, a lado do neo-realismo, precisa ser reavaliada, mas podem ser citados alguns exemplos: o referido acima e o diálogo de *Vento norte* com *Qué viva México!* (1931), principalmente no castigo infligido a um de seus personagens (enterrado na areia até o pescoço), mas também

em outras tomadas. Deveria ser lembrado ainda que o filme de Salomão Scliar, nas belíssimas seqüências marítimas é mais devedor de *Man of Aran* (*O homem de Aran*, 1932-34), de Robert Flaherty, do que de *La terra trema* (1948).

Voltando ao primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, constata-se como essa multiplicação de modelos torne difícil a filiação do filme apenas a uma tendência vinda do exterior, acabando por afirmar a originalidade do cineasta, originalidade essa que se tornará mais evidente na realização seguinte, *Rio, zona norte*, na qual o que deve ser analisado é menos a necessidade de ter o neo-realismo como ponto de referência, do que a retomada do diálogo com o cinema nacional (na trilha aberta por *Agulha no palheiro*) e a discussão sobre cultura popular, aprofundando o discurso iniciado com *Rio, 40 graus*.

Essa última questão perpassa por todo *Rio, zona norte* – ao alertar sobre a urgência de redefinir-se uma cultura nacional para que nela se integrem elementos da cultura erudita e da cultura popular, antes que esta desapareça por completo – e desenvolve-se ao lado da reflexão sobre as condições econômicas do cinema independente, presente nas entrelinhas da história do compositor de música popular que, além de ter um domínio precário sobre os próprios meios de expressão, não conhecia o caminho para inserir-se no mercado consumidor, sendo obrigado a vender a outros suas canções para que fossem gravadas.

A resposta da maioria dos espectadores, porém, não foi positiva e, assim como aconteceu com os filmes neo-realistas, essas realizações independentes não atingiram seu objetivo “didático”, na medida em que não conseguiram alterar as relações entre cinema e público, levando-o a uma maior consciência social e cultural. No Brasil, como na Itália, porém, esse tipo de produção acabou apontando um novo rumo para o cinema nacional e propiciando o aparecimento de novos realizadores. Carlos Diegues e Glauber Rocha, por exemplo, afirmaram que decidiram tornar-se cineastas diante do impacto causado por *Rio, 40 graus*.

Segundo Glauber Rocha, o primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos (e, posteriormente, *Rio, zona norte*) oferecia uma perspectiva promissora ao cinema brasileiro. Ao defender essa e outras fitas nacionais, o jovem crítico do *Jornal da Bahia* desenvolvia uma função pedagógica, pois visava a educar os espectadores para o cinema brasileiro, criando como consequência um circuito: boas bilheterias significavam novas produções e estas representavam o único meio para consolidar a indústria cinematográfica no Brasil. Desse modo, Glauber Rocha preparava o terreno para seus próprios filmes, num itinerário parecido com o dos diretores neo-realistas na Itália, dos realizadores do cinema independente no Sul do País ou dos cineastas da *Nouvelle vague* na França, muitos dos quais chegaram à prática cinematográfica depois de terem passado pela crítica.

Além disso, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, o diretor baiano salientou a importância de *Rio, zona norte* para o surgimento de filmes como *Arraial do Cabo*

(1959), de Paulo César Sarraceni, *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Barravento* (1961), do próprio Glauber Rocha, e de dois episódios de *Cinco vezes favela* (1962): “Couro de gato”, que Joaquim Pedro de Andrade já rodara em 1960, e “Escola de samba alegria de viver”, de Carlos Diegues. A junção espontânea dessas experiências de origens geográficas diferentes deu início ao Cinema Novo, o que vem provar que o neo-realismo não foi imitado enquanto modelo, mas bem assimilado enquanto postura, pois ajudou a fecundar idéias surgidas no próprio contexto nacional.

Mariarosaria Fabris é professora da USP.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/EDUSP, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. Brasil-Itália: um diálogo cinematográfico. In: Gianfranco Miro Gori & Giuseppe Ricci (org.). *Rimini e o cinema*. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro/Prefeitura do Município de São Paulo, 1992, p. 29-36 (catálogo).

_____. Vicissitudini ideologiche del neorealismo in Brasile. In: *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*. Pesaro: X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 12-19 set. 1974, p. 197-201 (Quaderno informativo n° 57).

BONFIM, Octávio. Rio, 40 graus. *Filmelândia*, Rio de Janeiro, ano I, n° 17, abr. 1956, p. 3-4. *Caiçara* (1) e *Ladrões de bicicleta* (2). *Anhembi*, São Paulo, ano I, n° 1, dez. 1950, p. 178-180 (embora não assinado, o artigo é de Benedito J. Duarte).

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

CASTEL. *O bandido*, obra forte e lírica. *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 nov. 1947.

CATANI, Afrânio Mendes. *História do cinema brasileiro: quatro ensaios*. São Paulo: Panorama, 2004.

_____. *A sombra da outra (um estudo sobre a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista dos anos 50)*. São Paulo: Panorama, 2002.

CERQUEIRA, Nelson. *A política do Partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

Ciclo de cinema brasileiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Cinemateca Portuguesa, abr.-jun. 1987 (catálogo).

Cinema italiano. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1960 (catálogo).

DUARTE, Benedito J. *Caiçara* e Adolfo Celi. In: *Retrospectiva do cinema brasileiro*. São Paulo: I Festival Internacional de Cinema do Brasil, 1954, s.p. (catálogo).

_____. Depoimentos sobre *Roma, cidade aberta*. *O Estado de S. Paulo*, 2 dez. 1947.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1990.

FABRIS, Mariarosaria. Coisas da Bahia. In: Maria do Socorro Carvalho. *A nova onda bahiana:*

- cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: EDUFBA, 2003, p. 11-17.
- _____. *Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Mariarosaria Fabris*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1990 (inédita).
- _____. E por falar em saudade... *Comunicações e Artes*, São Paulo, ano 11, n° 17, 1986, p.143-147.
- _____. Mapeando a América Latina. In: Fernão Pessoa Ramos (org.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p 110-116.
- _____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- _____. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.
- _____. O vento norte volta a soprar. In: Glênio Nicola Póvoas. *Vento norte: história e análise do filme de Salomão Scliar*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2002, p. 8-9.
- FERNÁNDEZ, Rodrigo & Denise NAGY. *La gran aventura de Armando Bo: biografía total*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- FUTEMMA, Olga T. *Roberto Santos: 23 anos após, O grande momento, Os amantes da chuva*. Caderno 11, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1982.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. *Cinema/BR*, São Paulo, n° 1, set. 1977, p. 15-19.
- _____. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. *Cinema/BR*, São Paulo, n° 2, dez. 1977, p. 10-17.
- GALVÃO, Maria Rita & Jean-Claude BERNARDET. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. São Paulo: Universidade de São Paulo–Escola de Comunicações e Artes, 1985, 2 v. (dissertação de Mestrado).
- MARINHO, Beatriz. Cacá Diegues: excesso de coerência é falta de imaginação. *O Estado de S. Paulo* (Suplemento *Cultura*), São Paulo, 18 maio 1991, p. 1-3.
- MICCICHÉ, Lino. Fu vera gloria?. *L'Espresso*, Roma, ano XXXV, n° 45, 12 nov. 1989, p. 100-101, 103, 105, 107.
- MICCICHÉ, Lino (org.). *Il neorealismo cinematografico italiano: atti del convegno della X Mostra internazionale del nuovo cinema*. Venezia: Marsilio, 1978.
- NANNI, Rodolfo. Zavattini ao regressar à Itália: voltei mais neo-realista do que antes. *Para Todos*, Rio de Janeiro/São Paulo, ano I, n° 10, 1ª quinzena out. 1956, p. 12.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Abdias Nascimento 90 anos – memória viva*. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2004 (catálogo).
- NEVES, David E. Um filme esquecido: *Rio, zona norte*. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n° 28, fev. 1978, p 90-107.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.

- PÓVOAS, Glênio Nicola. *Vento norte: história e análise do filme de Salomão Scliar*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2002.
- Projeto memória Vera Cruz*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, out. 1987 (catálogo).
- ROCHA, Glauber. Importância de Nelson Pereira dos Santos. *Jornal da Bahia*, Salvador, 22 dez. 1958.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (a primeira edição é de 1963).
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo/Fundação do Cinema Brasileiro-MINC, 1988.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido comunista, cultura e política cultural*. São Paulo: Universidade de São Paulo–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986 (tese de Doutorado).
- SALVADORE, Waldir. *Aspectos sócio-urbanos da cidade de S. Paulo através de sua filmografia*. São Paulo: Universidade de São Paulo–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002 (dissertação de Mestrado).
- SANTOS, Nelson dos. *Caiçara: negação do cinema brasileiro*. *Fundamentos*, São Paulo, ano III, nº 17, jan. 1951, p. 17.
- _____. Cinema. *Fundamentos*, São Paulo, ano IV, nº 22, set. 1951, p. 31.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro/Cineclubes Macunaíma/Cineclubes Glauber Rocha, 1975 (manifesto).
- Saudação de Zavattini. *Para Todos*, Rio de Janeiro/São Paulo, ano I, nº 2, 1ª quinzena jun. 1956, p. 1.
- SIQUEIRA, Cyro. Notas sobre *Rio, 40 graus*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 out. 1955.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinema: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- SOUSA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões: subsídios para uma história dos congressos de cinema*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981 (inédito).
- VIANY, Alex. Aplaudindo *Maria Candelária*. *Hoje*, São Paulo, 14 maio 1947.
- _____. Aplaudindo *Sacrifício de uma vida*. *Hoje*, São Paulo, 11 jul. 1947.
- _____. Após *Gente honesta*, os estúdios brasileiros apresentam *Vidas solidárias*. *Hoje*, São Paulo, 28 jan. 1946.
- _____. Cinema carioca: tentativas e perspectivas. *Para Todos*, Rio de Janeiro/São Paulo, ano II, nº 32, 1ª quinzena set. 1957, p. 12.
- _____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1987.

Resumo

Este ensaio promove um diálogo entre o neo-realismo e o cinema brasileiro, ao analisar a tentativa da Vera Cruz de implantar no Brasil um cinema de qualidade, como o produzido em Hollywood, sob a etiqueta neo-realista. Ilustra também o período seguinte, em que predominou a produção independente.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Neo-realismo; Vera Cruz; produção independente.

Abstract

This essay promotes a dialogue between neo-realism and the Brazilian cinema, analysing the effort of Vera Cruz in introducing a cinema of excellence, as the one produced in Hollywood, with a neo-realist style. It also illustrates the following period, in that prevails the independent production.

Key-words

Brazilian Cinema; Neo-realism; Vera Cruz; independent production.