

## Anos 1950/1960: sonhos de autonomia

Mônica Cristina Araújo Lima

### *Uma alternativa latino-americana*

**N**os anos 1950 o neo-realismo italiano tomou conta do imaginário de alguns dos principais cineastas do continente latino-americano, principalmente brasileiros, argentinos, cubanos, venezuelanos, uruguaios e chilenos.<sup>1</sup> Alguns desses jovens cineastas passaram a enxergar no “mito” neo-realista uma alternativa para a produção de cinema nos países “subdesenvolvidos”.

A relação com a Itália e seu cinema se estabeleceu de diversas maneiras: alguns foram estudar diretamente no país, no Centro Experimental de Cinematografia de Roma; no contato com os filmes e discussões em congressos e seminários; na leitura das revistas de cinema; e muitas vezes, até mesmo, através da influência ideológica dos partidos comunistas.

Os comunistas mantinham estreita relação cultural com os cineastas do período, muitos deles filiados e/ou militantes. Mas a identificação se dava, acima de tudo, no fazer cinema em condições adversas e na idéia da busca do nacional e popular. Uma questão central para os diretores latino-americanos era discutir as possibilidades de autonomia dos países do continente em relação aos séculos de colonização. E, obviamente, o papel do cinema nessa luta e na libertação das classes populares da dominação interna.

Por isso, não podemos nos esquecer que uma Itália destruída pela Segunda Guerra Mundial, com diferenças regionais, e inserida na Europa que perdia a hegemonia mundial para os EUA, podia se assemelhar (mesmo que temporariamente) à América Latina com seus problemas seculares de colonização.

Quando falamos em “mito” neo-realista estamos nos referindo a todo o aporte teórico que acompanhou esta escola<sup>2</sup> e que era tido por muitos como um dogma, a exemplo da falta de aparatos técnicos, de estúdios, filmagem em cenários reais, utilização de tipos comuns em contraposição aos heróis, priorização da história coletiva em detrimento da individual, uso de atores não profissionais etc. E, como todo mito pode paralisar ou impulsionar a história, no caso do cinema parece que a segunda alternativa prevaleceu. Foi a partir das discussões dos preceitos zavattinianos<sup>3</sup> que muitos cineastas deram forma a seus filmes. Segundo Mariarosaria Fabris:

Ao livrar-se dos cenários artificiais do cinema dos anos 30 (1929-1942-43), o neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem. As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na realidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois também a questão meridional, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher (Fabris, 1994: 26).

Ou seja: questões nacionais por resolver. Como podemos observar, nada mais sugestivo para os diretores do cone sul. Fernando Birri, diretor argentino e pioneiro do novo cinema latino-americano, nos dá um depoimento bem elucidativo. Em entrevista a Miguel de Almeida e Sérgio Muniz, publicada pelo Memorial da América Latina, ele diz que 1950 foi:

(...) o ano em que me auto-exilo pela primeira vez, porque minha vida, o que queria ser e aprender a fazer no cinema, não é compatível com a Argentina, onde não me deixam sequer varrer um estúdio cinematográfico. Então decido ir estudar no Centro Experimental de Fotografia de Roma. Era o momento mais importante para o neo-realismo, que havia feito *Ladri di Biciclette*, de De Sica, *La Terra Trema*, de Luchino Visconti, e *Paisà e Roma, Città Abert*, de Roberto Rossellini, de modo que ir ao Centro Experimental era um pouco ir a um país que se chamava neo-realismo, mais que Itália (Birri, 1997: 4).

Ao retornar da Itália, Fernando Birri organiza um seminário na Faculdade de Sociologia da Universidade do Litoral, em Santa Fé, depois Escola Documental de Santa Fé. Na época o diretor propunha “*utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular, de una toma de conciencia cada vez más responsable*” (Avellar, 1995: 47).

A parceria entre o cinema e a Universidade era inédita na América Latina. Segundo Fernando Birri, a Escola Documental de Santa Fé funcionava “no que

era o Instituto de Sociologia, já que até aquele momento, ao contrário de hoje, nenhuma universidade latino-americana possuía um departamento audiovisual” (Birri, 1997:8).

Nos congressos, discussões e realizações nos seus países de origem os diretores da época procuravam articular as questões nacionais com as dos outros países do continente. Eles acreditavam que as soluções dos problemas do cinema latino-americano estavam na união de forças entre os produtores da área cinematográfica. Acontece neste período o “I Congresso Latino Americano de Cineastas Independentes”, entre 19 e 25 de maio de 1958, na cidade de Montevidéu, no Uruguai. Dele participam delegações da Argentina, Chile, Brasil, Peru, Bolívia, Uruguai, Venezuela. Paralelamente é realizado o III Festival Internacional do Cinema Documentário e Experimental.

O Congresso tinha como objetivo:

*(...) plantear y resolver en la medida de lo posible, los problemas de la producción y distribución de los realizadores independientes de América Latina. El Congreso partía de una realidad bien clara y significativa: mientras no existía un sólido conocimiento y colaboración mutua entre los cineastas de este parte del continente (Trelles, 1961:15).*

Os cineastas procuravam resolver questões relativas à produção e distribuição de seus filmes de forma que circulassem e fossem conhecidos entre os países do continente. A primeira solução apontada pelos diretores era:

*(...) creación de una especie de cooperativa de productores y realizadores americanos, integrada en principio con Nelson Pereira dos Santos (Brasil), Manuel Chiambi (Perú), Jorge Ruiz (Bolívia), Danilo Trelles (Uruguai – diretor del Festival), y Patricio Kaulen (Chile) (Trelles, 1961:8).*

Segundo Danilo Trelles,

*(...) a presença de Nelson foi muito importante, significou uma saída para o cinema latino-americano. E por quê? O cinema que se via então na América Latina era o americano, com custos muito altos de produção, que alijava as possibilidades dos cineastas latino-americanos (...). Quem estava em Montevidéu também era o diretor argentino Fernando Birri, que iniciava uma verdadeira revolução no gênero do documentário na América Latina (Salem, 1987:141).*

A referência a Nelson Pereira dos Santos se deve ao fato deste diretor já ter realizado, a esta época, seu filme *Rio, 40 graus* (1954) através do sistema de cotas e produção independente, que será discutido mais adiante.

Fernando Birri havia viajado para apresentar o documentário *Tiri dié* (1958), produzido por sua equipe e seus alunos da Escola de Santa Fé.

Porém, Peter B. Shumann identifica na obra da Escola Documental de Santa Fé uma certa influência do cinema crítico realista argentino, de Mário de Soffici, Torres Ríos, Hugo del Carril e José Agustín de Ferreyra, embora Fernando Birri não mencione tal influência.

Também Nelson Pereira, que alguns entenderam ter sofrido influência de Humberto Mauro, em entrevista para Helena Salem diz: “Eu era ignorante em Humberto Mauro, tinha visto apenas o último longa dele, “O Canto da Saudade”. Só vim a conhecer a sua obra mais tarde, quando ela foi recuperada” (Salem, 1987:78).

Na verdade, estes cineastas afirmam ter baseado sua obra na estética do neorealismo italiano de Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Luchino Visconti e no modelo do cinema documental de Joris Ivens.<sup>4</sup> Foram eles os principais inspiradores da arte cinematográfica dos países “subdesenvolvidos”, onde o realismo propunha a integração do cinema ao universo social.

Iniciamos nosso texto falando da inter-relação que se estabeleceu entre o continente europeu e o cone sul. Porque a inter-relação ocorreu a princípio através do “conceito” de latino-americano e não apenas com a cultura brasileira, argentina, mexicana etc. Assim os europeus reconheciam a cultura do novo mundo como latino-americana, bem como os diretores se identificavam como tais, e não apenas como brasileiros, mexicanos, cubanos etc.

Mas é preciso frisar também que o cinema latino-americano em um momento de especial criatividade estética e teórica teve muito a oferecer para os “espíritos” do velho mundo. Portanto acreditamos que a relação que se estabeleceu foi a de circulação das idéias e trocas culturais.

Miguel Pereira, em sua tese de doutoramento, conta como foi criado o “Columbianum”, em julho de 1958, evento cultural que reunia intelectuais americanos, africanos e europeus e que daria origem a *Prima Ressegna* de Cinema Latino-Americano (1960) na Itália.<sup>5</sup>

Segundo Miguel Pereira:

(o) Columbianum teve uma importância fundamental não apenas na divulgação do cinema latino-americano na Europa, mas também como espaço privilegiado de avaliação crítica da produção e discussão sobre propostas estéticas, além de grandes retrospectivas de cinema argentino, mexicano e brasileiro. Foi também a primeira vez que o cinema cubano pós-revolucionário, enquanto cinematografia nova e engajada, foi mostrado na Itália (Pereira, 2001: 146).

Os festivais aconteceram nas cidades de Santa Margherita, Sestri Levante e Gênova.

De 7 a 15 de junho de 1960, realizou-se, a primeira em Santa Marguerita Liguri, a primeira *Rassegna* com o prestígio de um júri presidido por Roberto Rossellini que tinha entre seus membros Carlos Cuenca, G. B. Cavallaro, Agnes Varda, Andrzej Munk, Roger Bastide, Edgar Morin e John Gilett. Mesmo que a imprensa tenha destacado a presença do Brasil e da Argentina, o grande prêmio *Giano D'Oro* foi para a seleção argentina, na figura de Leopoldo Torre Nilsson e seu filme *Un guapo del 900*, embora o júri tenha destacado também *O grande momento*, de Roberto Santos, e o desempenho de Elda Van Steen em *A garganta do diabo*, de Walter Hugo Khoury (Pereira, 2001: 151).

## **A experiência brasileira**

Os anos 1950 foram extremamente marcantes para o nascimento do “moderno” cinema brasileiro. Foram duas as, principais, experiências que contribuíram para o futuro da cinematografia nacional:

- a) criação, em São Bernardo, no estado de São Paulo, de um sistema de produção cinematográfica nos moldes de Hollywood: a Vera Cruz;
- b) diretores críticos a este modelo, que adotaram o modo de criação e produção “independentes”.

Os criadores (membros da classe dominante paulista) da Vera Cruz, inaugurada em 4 de novembro de 1949, desprezavam basicamente toda a forma de cinema feito no país antes deles. Para os realizadores da Vera Cruz seus antecessores eram considerados amadores e acusados de fazer um mau cinema tanto no sentido estético, técnico como no tratamento dado ao conteúdo dos filmes. Para realizar seu sonho de produzir um cinema mundial trouxeram técnicos de vários países.

Mas a principal crítica da Vera Cruz aos seus predecessores era não terem criado um sistema industrial de fazer cinema. Todo mal advinha daí. Nem mesmo a empresa Atlântida, do Rio de Janeiro, que já possuía uma certa organização produtiva e fazia cinema de cunho popular, baseado em temas nacionais, era perdoada pelos paulistas.

No entanto, o megalomaniaco empreendimento da Vera Cruz, incapaz de articular produção, distribuição e exibição, foi à falência em 1954, deixando muitos profissionais do cinema desempregados e sem perspectivas. A experiência, no entanto, deixou alguns benefícios, em especial uma cultura cinematográfica que levou profissionais a discutirem possíveis saídas para o cinema nacional.

A partir do livro de Jean Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional e popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*, que fala sobre a questão da ideologia e do cinema nos anos 1950, observamos que existiam basicamente dois grupos de cinema no Brasil: um que se ligava a Revista Fundamentos (do Partido Comunista Brasileiro) e outro que se ligava a Revista Anhembi (ligados à empresa Vera Cruz). Eles divergiam:

O primeiro malha a burrice nacionalista do outro, o favorecimento só do mau cinema por defender uma legislação inepta, a má fé ao manipular os Congressos dos quais as resoluções finais refletem as posições de Fundamentos e adjacências. O outro lado malha o cosmopolitismo do primeiro, seu espírito decadente e deletério, sua subserviência (Bernardet e Galvão, 1983: 63).

O predomínio da ideologia nacional desenvolvimentista deixou pouco espaço para o pensamento cosmopolita. Concepções sintonizadas com a realidade brasileira, expressas na revista Fundamentos, representavam as idéias predominantes no setor cinematográfico pós-Vera Cruz. Entre seus colaboradores encontramos Carlos Ortiz, Alex Viany e Rodolfo Nanni. Seus trabalhos são uma defesa do cinema brasileiro, nacional e popular.

Nelson Pereira dos Santos era um dos teóricos da revista Fundamentos. Propunha-se a realizar um cinema, que abordasse as questões nacionais. “Foi o pioneiro na abordagem consciente do desnível social e no empenho declarado de colocar na tela o rosto do povo urbano” (Franco, 1979: 2).

Suas idéias se contrapunham às dos cineastas da Vera Cruz. Segundo ele, estes sustentavam uma visão desmoralizante e pessimista do povo e disseminavam na cultura idéias antinacionais, fatalistas, preparando um clima psicológico para a política imperialista de dominação.

Mesmo criticando esses setores, Nelson Pereira dos Santos não se alinhou completamente ao pensamento nacional desenvolvimentista. Segundo Jean Claude Bernardet os textos do cineasta revelam uma concepção negativa sobre o papel da burguesia neste período histórico. Significava também uma contradição com os setores socialistas ou de esquerda (Nelson era militante do PCB) que se ligavam ao pensamento desenvolvimentista e que consideravam positiva a ação da burguesia nacional brasileira. Nelson Pereira dos Santos entendia que o inimigo burguês não estava apenas no campo internacional, mas também agia no interior do país através da exploração e da exclusão social.

Nelson Pereira dos Santos e os cineastas defensores do “nacionalismo” não eram contra a indústria Vera Cruz. Para eles, ela significava mais campo de trabalho e mais possibilidades de se fazer cinema no Brasil. O que criticavam era a ausência ou a inadequada abordagem da temática nacional. Quando analisamos as resoluções dos Congressos da época vemos que elas refletiam as posições destes cineastas, suas posturas intervencionistas e protecionistas. Na verdade as soluções encontradas pelos cineastas, para o setor, eram muito semelhantes ao discurso nacional-desenvolvimentista.

Mas os diretores da época não puderam escolher entre o modelo da Vera Cruz e o cinema independente já que a empresa faliu em 1954. Tiveram que partir para outras formas de produção. *Rio 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos, foi o

ponto de partida para o nascimento de um cinema independente. Ao seu lado, entre outros, estava Roberto Santos, diretor de *O grande momento* (1957), posteriormente reconhecido pela Prima Ressegna de Cinema Latino Americano. Também foi considerado entre os primeiros a criar um cinema “independente” e a observar a realidade brasileira com influências neo-realistas, sobre as quais nos deteremos agora.

### **Apropriação do mito: O grande momento**

Roberto Santos (1928-1987), diretor de *O grande momento*, viveu em São Paulo e acompanhou as transformações da cidade na segunda metade da década de 1950. Nessa época, as diferenças sociais foram se acentuando devido à industrialização da cidade.

Roberto Santos quase se tornou fotógrafo, como o pai. Estudou no Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo e exerceu várias funções em estúdios até chegar à realização de seu primeiro filme *O grande momento*. Este filme nasceu em resposta ao filme de Ruggero Jacobi, *Esquina das ilusões*, que retrata o Brás. Roberto Santos odiou o filme pela sua “falsidade”. Seu bairro cheio de trabalhadores, de atividades culturais, sociais, etc. estava sendo retratado apenas como um lugar cheio de bandidos. Aquilo ele não podia aceitar.

Depois de *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, os diretores descobriram uma alternativa de se fazer cinema de modo “independente”. O cinema independente pode ser entendido a partir da definição de Maria Rita Eliezer Galvão, citada por Marília da Silva Franco:

(...) é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é, necessariamente, ‘independente’. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que, freqüentemente, nada têm a ver com o seu modo de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se problemas de produção, questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral e a brasilidade (Franco, 1979:2).

O cinema independente seria a nossa apropriação das teorias do neo-realismo adequadas antropofagicamente por estes diretores. A idéia d’*O grande momento* começou a se concretizar a partir de um encontro com Fernão Lomba e Roberto Nath que Roberto Santos conhecia de reuniões do Partido Comunista.

Ele conta que existiam,

(...) finalmente, condições para concretizar o grande sonho de passar para a tela os temas tão duramente marginalizados sob o império das grandes empresas.

A possibilidade do, digamos, neo-realismo paulista, estava mais próxima (...). Não foi a mesma opção de sair às ruas que os invejados realizadores italianos tiveram no pós-fascismo. Aqui em São Paulo, a rua foi construída dentro do desmoronamento dos grandes estúdios. Não havia condições para o cinema de rua tal como tinham imaginado: o equipamento pesado, as dificuldades de locomoção, a impossibilidade de se esperar por dias sem chuva... (Simões, 1997: 35).

As filmagens começaram em julho de 1957 e duraram 54 dias. A história de *O grande momento* se passa num único dia, o dia de casamento de Zeca, de uma família da pequena burguesia do Brás, que, de repente, se vê frente à falta de dinheiro. São dificuldades para pagar os doces, as encomendas, o terno, a necessidade de vender a bicicleta, a aflição na escolha da foto que vai registrar o evento, a cerveja pouca na hora da festa, a briga entre os convidados e a viagem de lua de mel para Santos que é abortada, no último momento, com a compreensão de Ângela, a noiva, consciente da situação. E o final cheio de perspectivas e esperanças (Futemma, 1981: 15).

O diretor inicia com tomadas da cidade já urbanizada, prédios e comércio, e depois passa ao cotidiano da população do bairro do Brás e suas relações e modos de sobrevivência. Podemos ver muitos indícios do neo-realismo neste filme: a história se passa em um único dia, o tempo da narrativa é o presente, aborda questões relativas ao homem comum, mostra a realidade da população, de algum modo, excluída. Além da óbvia referência a *Ladri di Bicicletta* na passagem em que o noivo, Zeca, para pagar as dívidas do casamento, vende sua bicicleta, também meio de transporte e instrumento de trabalho.

Segundo o próprio Roberto Santos, ele queria

expor as coisas simplesmente como elas acontecem, nos seus próprios cenários, muito à maneira neo-realista. Para mim foi uma brilhante escola. E um dos seus melhores produtos, sem dúvida, *Ladrão de bicicleta*, de De Sica. Em *O grande momento*, o que procurei tão fortemente expressar-me através do cinema (Simões, 1997:42).

O filme em seu lançamento foi bem aceito pelos críticos da época: Alex Viany (*Shopping News*), Moniz Vianna (*Correio da Manhã*), Glauber Rocha. Porém não o foi pelo público. Só com o passar do tempo, tornou-se palatável para o público. Além disso, o lançamento foi realizado de forma desapropriada: dia 31 de dezembro, no Cine República, por onde passaria a famosa maratona internacional de São Paulo, a São Silvestre. Naturalmente, ninguém deu importância ao lançamento e os poucos interessados não puderam chegar ao cinema.

*Mônica Cristina Araújo Lima é professora da USP.*

## Notas

1. Com o passar do tempo, o filme começou a ser mais aceito pelo público e menos pelos especialistas. *O grande momento* foi acusado de ignorar a classe operária, atendo-se à pequena burguesia (crítica também atribuída aos filmes neo-realistas), e a temas irrelevantes como o desejo de uma festa de casamento. Mas, se hoje o filme pode parecer aceitável e até hilariante, para a platéia dos anos 1950, acostumada ao glamour de Hollywood, *O grande momento* foi uma dose excessiva de realidade.

“O neo-realismo teve um impacto sensível nas primeiras experiências renovadoras tanto no Brasil (*Rio, 40 graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955; *O grande momento*, Roberto Santos, 1958), quanto na Argentina (*Tiri dié*, 1958; *Los inundados*, 1962, ambos de Fernando Birri). O neo-realismo foi uma das escolas sobre as quais se apoiou o cinema da revolução cubana: *Cuba baila* (Julio Garcia Espinosa, 1960) teve roteiro de Cesare Zavattini. O movimento italiano teve igualmente seus ecos na Venezuela (*La escalinata*, César Henrique, 1949; *Araya*, Margot Benacerraf, 1958) Uruguai (*Un vintén p'al judas*, Ugo Ulive, 1959), Chile (*Largo viaje*, Patricio Kaulen, 1966; *Morir un poco*, Alvaro Covacevic, 1966)” (Paranaguá, 1985: 68).

2. Existe uma extensa bibliografia que discute se o neo-realismo seria uma escola ou uma estética. Utilizaremos aqui do termo que nos parece mais abrangente já que não pretendemos enfrentar esta questão neste texto.

3. Cesare Zavattini (1902-1990) um dos principais teóricos, roteiristas e difusores do neo-realismo italiano.

4. Cineasta, holandês (1898-1989), começou a filmar ligado à vanguarda experimental dos anos 1920, vinculou-se à produção socialista nos anos 1930, é considerado um dos melhores cineastas documentaristas da história do cinema. Exerceu influência marcante nos cineastas da década de 1950 na América Latina.

5. Evento que durou até 1965 e foi originado a partir do cineclubes genovês (1950), dirigido pelo padre jesuíta Angelo Arpa. Ver artigo de Miguel Pereira na página 127 deste volume.

## Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina – Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Aléa – Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1995.

BERNARDET, Jean C. e GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BIRRI, Fernando. *Cinema aberto: entrevista a Miguel de Almeida/ Sérgio Muniz*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, maio/1997.

FABRIS, Mariarosario. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

FRANCO, Marília da Silva. *Rio 40 Graus e o cinema independente*. Dissertação (Mestrado) – ECA. Universidade de São Paulo. 1979.

FUTEMMA, Olga. *Roberto Santos de O Grande Momento a Os Amantes da Chuva*. SMC/IDART, 1981.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1981.  
PARANAGUÁ, Paulo A. *Cinema na América Latina: longe de Deus, perto de Hollywood*. Coleção Universidade Livre. Lupin, 1985.  
PEREIRA, Miguel Serpa. *O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*. (Doutorado). ECA/USP, 2001.  
SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho do possível no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.  
SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.  
TRELLES, Danilo. Cine en Latino America. In: *Tiempo de Cine*, n. 8, ano II, Argentina, out./nov., 1961.

### **Resumo**

Nos anos 1950 o neo-realismo italiano tomou conta o imaginário de alguns dos principais cineastas do continente latino-americano. Este ensaio mostra como jovens cineastas passaram a enxergar no “mito” neo-realista uma alternativa para a produção de cinema nos países “subdesenvolvidos”.

### **Palavras-chave**

Cinema brasileiro; Neo-realismo; produção latino-americana.

### **Abstract**

In the 1950's the italian neo-realism attended to the imaginary of some of the main cineasts of the latin-american continent. This essay shows how young cineasts started to see on the neo-realistic myth an alternative for cinema production in the “underdeveloped” countries.

### **Key-words**

Brazilian cinema; Neo-realism; latin-american production.