

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO LATINO-
AMERICANA**

**CULTURA E IMAGEM: O CINEMA NEO-REALISTA
NO MERCOSUL – 1955 A 1962**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maria Cristina Tonetto

Santa Maria, RS, Brasil

2006

CULTURA E IMAGEM: O CINEMA NEO-REALISTA NO MERCOSUL – 1955 A 1962

por

Maria Cristina Tonetto

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Integração Latino-Americana, Área de Concentração em História, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Integração Latino-Americana**.

Orientador: Prof. Dra. Maria Medianeira Padoin

Santa Maria, RS, Brasil

2006

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Integração Latino-Americana**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**CULTURA E IMAGEM: O CINEMA NEO-REALISTA NO MERCOSUL –
1955 A 1962**

elaborada por
Maria Cristina Tonetto

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Integração Latino-Americana

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dra. Maria Medianeira Padoin
(Presidente/Orientadora)

Dra. Miriam de Souza Rossini
(UFRGS)

Dr. Diorge Konrad
(UFSM)

Dr. Júlio Ricardo Quevedo dos Santos
(UFSM / Membro Suplente)

Santa Maria, 08 de setembro de 2006.

Para Albina V. Tonetto, pela educação, a base de todo meu conhecimento e determinação e Matheus Tonetto Muniz, minha luz, meu estímulo nestes e nos próximos anos, o grande amor da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer inicialmente ao meu namorado, Rondon de Castro, pelo estímulo para criar o projeto que aborda o cinema no MERCOSUL, por acreditar sempre neste projeto, pelo amor, dedicação e principalmente pela compreensão nestes dois anos.

Ao Programa de Mestrado Integração Latino-Americana, da UFSM, que acolheu meu projeto na área de cinema. Principalmente, gostaria de agradecer à minha orientadora, Professora Dra. Maria Medianeira Padoin, que acreditou nesta idéia e defendeu a pesquisa cinematográfica no MERCOSUL, também, pelo incentivo e ensino.

Agradecer a Professora Dra. Miriam de Souza Rossini, pelas entrevistas, por seu entusiasmo ao ensinar a linguagem cinematográfica e pela paciência.

Aos meus amigos que souberam me ouvir, incentivar e apoiar nesta pesquisa durante estes dois anos, Maristela Moura, Karin Duarte, Heverton Prates, Fernanda Petri, Marcio Negrini, Consuelo Roza.

RESUMO

**Dissertação de Mestrado
Integração Latino-Americana
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil**

CULTURA E IMAGEM: O CINEMA NEO-REALISTA NO MERCOSUL – 1955 A 1962

AUTORA: MARIA CRISTINA TONETTO

ORIENTADOR: DRA. MARIA MEDIANEIRA PADOIN

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 08 de setembro de 2006.

Esta dissertação do Mestrado de Integração Latino Americana abordou a construção de um imaginário regional no MERCOSUL, através dos filmes neo-realistas na cinematografia do Brasil e da Argentina, no período de 1955 a 1962. A resposta que buscávamos era se a escola neo-realista tinha aproximado os cinemas do Brasil e da Argentina e sob que prisma aconteceu esta semelhança. Para responder estas indagações realizamos um estudo, que enfatiza a relação entre história e cinema e seus desdobramentos, utilizando como auxílio as leituras sobre novos conceitos de pesquisa histórica, que abriram o caminho para definições de representação e imaginário. Para complementar esta análise realizou-se uma pesquisa bibliográfica no Brasil e na Argentina, em Teses, Artigos Científicos e filmes da época analisada, no Brasil, *Rio, 40 Graus*, na Argentina, *Los inundados* e na Itália *Ladrões de Bicicleta*. A investigação do material selecionado proporcionou o conhecimento de dados coletivos e individuais das comunidades do MERCOSUL e suas aproximações culturais. Mostrou uma aproximação cinematográfica entre o Brasil e a Argentina nos filmes neo-realistas e sua abordagem regional, que revelou os hábitos, costumes e questionamentos políticos e sociais destes países. Nosso estudo revelou também a importância do cinema como mais uma alternativa na criação de uma política cultural no MERCOSUL.

Palavras chaves: MERCOSUL, Cinema e neo-realismo

ABSTRACT

**Dissertação de Mestrado
Integração Latino-Americana
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil**

CULTURE AND IMAGE: THE NEO-REALISTIC CINEMA IN THE MERCOSUL – 1955 A 1962

AUTHOR: MARIA CRISTINA TONETTO

PROFESSOR: DRA. MARIA MEDIANEIRA PADOIN

Date and Place of Defense: Santa Maria, Setember 08.

This paper of the Latin American Integration Master has approached the imaginary construction of a specific region in the MERCOSUL, through the films neo-realists in the cinematography of Brazil and Argentina, in the period of 1955 the 1962. The answer for what we were looking for if the neo-realistic school had brought near to Brazil and Argentina movies and through which prism this similarity had happened. To answer these investigations we carry out a study, which emphasizes the relation between history, cinema and its ramifications, using some readings on the new concepts of historical inquiry, which opened the way for definitions of representation and imaginary. To complement this analysis an inquiry bibliography happened in Brazil and in Argentina, in Theories, Scientific Articles and movies of the analysed time, in Brazil, *Rio, 40 Degrees*, in Argentina, *The flooded* and in Italy, *Thieves of Bicycle*. The investigation of the selected material provided the knowledge of collective and individual data of the communities from the MERCOSUR and its cultural approximations. It showed a cinematographic approximation between Brazil and Argentina in the neo-realistic movies and its regional approach, which revealed the habits, customs and political and social inquiries from these countries. Our study revealed also the importance of the cinema as one more alternative in the creation of a cultural polity into the MERCOSUR.

Palavras Chaves – MERCOSUR, Cine the neo-realistic.

RESUMEN

**Dissertação de Mestrado
Integração Latino-Americana
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil**

CULTURA Y IMAGEN: EL CINE NEORREALISTA EN MERCOSUR – 1955 A 1962

AUTORA: MARIA CRISTINA TONETTO

ORIENTADOR: DRA. MARIA MEDIANEIRA PADOIN

Data y Local de la Defensa: Santa Maria, 08 de setembro de 2006.

Esta disertación de Maestría de Integración Latino Americana abordó la construcción de un imaginario regional en el MERCOSUR, a través de las películas neorrealistas en la cinematografía de Brasil y de Argentina, en el período de 1955 a 1962. La respuesta que buscábamos era si la escuela neorrealista había aproximado a los cines de Brasil y de Argentina y bajo que prisma ocurrió esta semejanza. Para responder estas indagaciones realizamos un estudio, que enfatiza la relación entre historia y cine, y sus desdobles, utilizando como auxilio las lecturas sobre nuevos conceptos de pesquisa histórica, que abrirán el camino para definiciones de representación e imaginación. Para complementar este análisis se realizó una pesquisa bibliográfica en Brasil y en Argentina, en Tesis, Artículos Científicos y películas de la época analizadas, en Brasil, *Río, 40 Graus (grados)*, en Argentina, *Los inundados* y en Italia *Ladrones de Bicicleta*. La investigación del material seleccionado proporcionó el conocimiento de datos colectivos e individuales de las comunidades del MERCOSUR y sus aproximaciones culturales. Mostró una aproximación cinematográfica entre Brasil y Argentina en las películas neorrealistas y su abordaje regional, que reveló los hábitos, costumbres y cuestionamientos políticos y sociales de estos países. Nuestro estudio reveló también la importancia del cine como una alternativa más, en la creación de una política cultural en el MERCOSUR.

Palabras claves: MERCOSUR, Cine y neorrealismo

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 – Cartaz do filme <i>Ladrões de bicicletas</i>	106
ANEXO 2 – Capa do DVD do filme <i>Ladrões de bicicletas</i>	108
ANEXO 3 – Capas de VHS	110
ANEXO 4 – A sinopse dos filmes	117
ANEXO 5 – A ficha técnica dos filmes	124
ANEXO 6 – Letras de músicas temáticas dos filmes <i>Rio, 40 graus</i> e <i>Los inundados</i>	131
ANEXO 7 – Fotos dos filmes	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 APROXIMAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA.....	18
1.1 Dificuldades de aproximação entre as duas áreas	19
1.2 Necessidades de aproximação entre cinema e história	28
2 NEO-REALISMO ITALIANO	36
2.1 O neo-realismo italiano	37
3 INFLUÊNCIAS DO NEO-REALISMO NA AMÉRICA LATINA: O CASO BRASIL E ARGENTINA	51
3.1 Influências neo-realistas no Brasil	52
3.2 Influências neo-realistas na Argentina	63
4 A REALIDADE NACIONAL TRANSPOSTA PARA AS TELAS DO CINEMA ..	73
4.1 O filme “Ladrões de bicicletas”	77
4.2 O Filme “Rio, 40 graus”	82
4.3 O filme “Los inundados”	87
4.4 As diferenças e semelhanças entre os filmes neo-realistas do Brasil, da Argentina e da Itália	91
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS	105

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como título “Cultura e Imagem: o cinema neo-realista no MERCOSUL – 1955 a 1962” e aborda a questão da produção de um imaginário regional cinematográfico, através da qual procuramos compreender de que modo o cinema neo-realista italiano produziu um imaginário regional no cinema Latino Americano.

Em tempos de MERCOSUL e de integração, a escolha do tema para a dissertação do MILA – Mestrado de Integração Latino Americana, lançou-me um desafio, que seria mostrar a possível integração cinematográfica no MERCOSUL. Algo complexo, pela multiculturalidade da América Latina e pelas complexas e diferentes identidades que a região apresenta. O desafio era encontrar uma proximidade na cinematografia dos países escolhidos para o estudo - Brasil e Argentina - que apresentasse a construção de um imaginário regional, na linguagem, na temática ou na estética.

Depois de um estudo da linguagem cinematográfica e da história do cinema brasileiro e argentino, foi possível encontrar um período em que a cinematografia tinha o mesmo referencial: os anos 50, quando havia uma identificação com o “nacional”, presente nas produções com influências da escola neo-realista italiana. O período estava selecionado, mas foi preciso um estudo político e social da Argentina, do Brasil e da Itália, pois os filmes realizados na América tinham como referencial as produções italianas. Assim, este estudo histórico esclareceria se a “realidade” do País estaria sendo representada na tela cinematográfica.

A construção de um imaginário regional é o modelo difundido pela escola neo-realista, que coloca em todas as suas produções os símbolos, signos, hábitos e costumes dos italianos. Daí a necessidade de compreender como as influências

daquela escola, criada em outro continente, poderiam ser assimiladas na América, pois cada País absorve as informações que recebe conforme sua cultura. O estudo procurou, portanto, encontrar nas produções brasileiras e argentinas os trabalhos que apresentassem tais características e as causas que determinaram a absorção dessa influência. Analisar a construção do imaginário regional como é representado na tela e a reação do espectador diante dessas produções é o que objetivamos ao final do presente estudo, pois falamos de dois cinemas, o do Brasil e o da Argentina, que apresentam suas analogias, mas procedem de culturas distintas.

Para entender as representações que o cinema utiliza para retratar uma determinada época e construir o imaginário regional, realizamos um estudo que enfatiza a relação entre História e Cinema e seus desdobramentos. Recorremos a leituras de novos conceitos de pesquisa histórica, que abriram o caminho para definições de representação e imaginário. Este trabalho, porém, não se embrenha nos debates sobre a história cultural, pois apenas procuramos tê-la como referência e fundamento do estudo apresentado. Estudo este, realizado com o olhar de uma jornalista que trabalha com cinema e se interessou pelas representações nas aproximações cinematográficas realizadas no Brasil e na Argentina, com influências da escola neo-realista de cinema italiano.

O período delimitado em nossa pesquisa é o do pós-guerra (1945), quando o neo-realismo surge dos escombros de uma Europa destruída pelo maior conflito do século XX, e se estende à fase em que a escola neo-realista exerce sua influência na América, no Brasil e na Argentina. O estudo sobre os dois países começa na década de 30, a fim de analisar os fatos políticos que determinaram os novos rumos da cinematografia nacional. Os desdobramentos destes movimentos e suas repercussões nas próximas produções serão abordados neste estudo.

Todas estas mudanças tiveram influências na cinematografia da América, mas até que ponto o cinema neo-realista contribuiu para a nova cinematografia?

Algumas perguntas e questionamentos ajudam na investigação dos parâmetros citados acima, como:

1 A chamada escola neo-realista de cinema influenciou no desenvolvimento da área cinematográfica nacional ou regional latina? De que forma?

2 Qual o impacto da influência do neo-realismo na cinematografia brasileira e Argentina?

3 O cinema pode ser considerado um elemento de integração cultural do MERCOSUL ?

A partir destes questionamentos, procuramos responder como o cinema produz um imaginário regional, através das representações contidas nos filmes neo-realistas estudados nesta dissertação: o clássico italiano *Ladrões de bicicletas* (1948), sob o comando de Vittorio de Sica; o brasileiro *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e *Los inundados* (1962), do argentino Fernando Birri. A escolha dessas obras se deu dentro da lógica de definição dos filmes mais significativos para o neo-realismo, destacada a influência italiana de De Sica como base para a conceituação do neo-realismo, pela abordagem mais humanista, e os demais apontados como representantes fílmicos da escola neo-realista, respectivamente, no Brasil e na Argentina.

Filmes que abordam a “realidade” nacional do momento, levando para as telas cinematográficas os hábitos, costumes, signos e símbolos dos dois países, com uma nova ênfase no subdesenvolvimento das Américas. Seu questionamento social e político retratava a realidade de cada país, mostrando o argentino e o brasileiro com seus contrastes e suas desigualdades, em uma linguagem regional.

O desdobramento desta cinematografia nas artes e nas produções seguintes é também objetivo do presente estudo, que pretende analisar a continuidade do movimento e seus reflexos no cinema atual e a permanência de uma proximidade cinematográfica entre os dois países estudados.

Os filmes levam para todas as partes do mundo as ideologias, os costumes, os hábitos e as significações de um povo. Não se pode esquecer que foi através do cinema nacional que todos os brasileiros viram as favelas e a aridez do sertão nordestino, por meio dos filmes com influências neo-realistas do final da década de 50, quando os novos cineastas levaram para as telas a influência de uma cultura autóctone. A maneira e a forma como estas histórias são contadas servem de elemento para a pesquisa, que terá subsídios para estudar não somente a obra cinematográfica, mas também as influências da sociedade que a gerou.

As fontes trabalhadas na pesquisa são bibliográficas, documentais e videográficas. Como base teórica, toma-se a literatura e a história do cinema existente, começando por autores brasileiros que discutem a relação entre história e cinema, a história brasileira da década de 30 a 60, do século XX, a história Argentina

da década de 30 a 60, no século XX e os novos conceitos e olhares da história sobre o cinema. Entre os autores, destaca-se, inicialmente, o historiador Marc Ferro (1992), que teorizou sobre a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história; a historiadora Miriam de Souza Rossini, pela produção literária (vide referências bibliográficas) na intermediação teórica da história com o cinema; o historiador Alcides Freire Ramos, que aborda em seus textos a utilização do cinema para pesquisa histórica, o historiador Robert Rosenstone que discute o cinema atual como fonte de pesquisa; e o cineasta e professor Jean Claude Carrière (1995), que aborda a discussão referente à narrativa cinematográfica e histórica.

Também foram consultados os semioticistas Christian Metz (1980), pelo desenvolvimento de análises extremamente úteis como instrumento de reflexão a respeito dos símbolos e signos presentes no trabalho cinematográfico; Yuri Lotman (1978), que discutiu e abordou em seus trabalhos o impacto simbólico contido nos filmes sobre o espectador. Outros teóricos, como Roland Barthes (1990), foram consultados pela importância que tiveram na abertura das portas para a análise de audiovisuais por intermédio da teoria dos signos; Mariarosaria Fabris (1994), pela pesquisa sobre o neo-realismo italiano e brasileiro, e César Maranghello (2005), pela pesquisa histórica do cinema argentino.

A bibliografia sobre cinema, além da técnica, foi ampliada para a linguagem, com autores (já citados anteriormente) que, além de analisarem a narrativa, fazem um estudo semiótico, de representação, dos personagens, das escolas, do documentário, de diretores e de filmes.

Para melhor compreender a construção dos filmes analisados, foram pesquisadas críticas e sinopses publicadas nos sites sobre os filmes. Realizou-se uma pesquisa na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, em jornais da época em que o filme *Rio 40* foi terminado até a sua liberação para lançamento pela censura.

Fez-se ainda um levantamento sobre as dissertações e teses que tratam sobre o assunto, momento de encontro com o importante trabalho de Miriam Rossini, defendido na UFRGS, em 1999¹. Esta realiza uma análise dos filmes históricos da década de 70 e investiga a relação cinema-história. A autora, com quem foi possível

¹ ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. 1999. Tese (Doutorado em História), 1999. 416f. Programa de Pós-graduação em História da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ter entrevistas seguidas, traz considerações sobre o real/imaginário trabalhado na relação cinema-história, que são freqüentemente utilizadas neste estudo.

Com a nova *História Cultural*, o olhar sobre a história se modifica e coloca todas as formas de expressão, costumes, cultura e outros elementos formadores das identidades coletivas, como fontes que devem ser valorizadas e revistas pela pesquisa. A partir dos novos olhares que se adotam para se escrever a história, sabe-se hoje que um texto pode produzir diferentes significados. Nem por isso deixará de ser história, pois muitas são as maneiras de escrevê-la, ou seja, depende da direção que o historiador escolher, das fontes e da metodologia utilizada.

O mesmo se dá com um filme. Todas as produções cinematográficas são, por natureza, subjetivas; apresentam um caráter individual e artístico. Portanto, não seguem uma única linha de raciocínio e fogem muitas vezes da lógica estipulada pelos pesquisadores tradicionais. E todas as formas de representação da Sétima Arte – os filmes de ficção, documentários, ou históricos – estão repletos de subjetividade, das escolhas do diretor e das influências do seu meio.

A fim de dar conta de todas essas questões, organizou-se o trabalho em quatro capítulos. No primeiro será visto que as discussões no campo de estudo do cinema e da história ainda caminham para uma aproximação, cujas dificuldades ainda estão nos métodos empregados para uma análise do filme. Uma aproximação que se faz necessária não somente para as pesquisas historiográficas, mas também para uma discussão maior do conhecimento histórico. O cinema, como meio de comunicação de massa, se faz presente em todos os lugares e é através dele que muitos espectadores tomam conhecimento da história. Uma fonte que deve ser aproveitada pelo historiador, como será apresentado neste estudo, pois é mais um elemento dialético para discutir e refletir sobre a história. Os questionamentos apresentados, na primeira parte deste capítulo, servem para analisar o uso da história pelo cinema e vice-versa. Na segunda parte do Capítulo 1, será discutida a necessidade de aproximação e a importância deste estudo para o historiador, em pleno século XXI, em que muitas informações chegam através das imagens, que estão presentes no dia-a-dia do cidadão.

No Segundo Capítulo, será abordada a linguagem cinematográfica que envolve vários elementos, signos e símbolos, todos estudados cuidadosamente para dar um significado à narrativa. É preciso lembrar que a linguagem cinematográfica não é neutra, e que a cada época da história ela esteve a serviço de uma ideologia,

de um interesse ou de um ideal. Também será visto, no Segundo Capítulo, que os cineastas da escola neo-realista italiana propuseram um outro uso da linguagem cinematográfica, na ilusão de transmitir o “real” e de se aproximar mais do espectador. Na construção desta narrativa, que deveria retratar fielmente a Itália destrozada pela guerra, os cineastas usaram de vários artifícios, método que sempre foi e sempre será utilizado pelos produtores, para criar no público o “efeito de real”.

No Terceiro Capítulo, serão abordadas as influências neo-realistas na América Latina, tendo como objeto de estudo sua ocorrência no Brasil e na Argentina, países que encontram na cinematografia italiana a possibilidade de uma produção de cunho nacional. No Brasil, as produções são realizadas a partir de 1954 e, na Argentina, a partir de 1960, mas os enfoques serão os mesmos da Itália, isto é, levar para as telas de cinema a realidade nacional. Discutir-se-á, também a aproximação cinematográfica entre Brasil e Argentina, no uso da mesma linguagem cinematográfica, com um enfoque social e questionador, a primeira entre cineastas brasileiros e argentinos.

No Quarto Capítulo, serão analisados três filmes neo-realistas, um italiano, um brasileiro e um argentino. O filme brasileiro escolhido foi *Rio 40°*, 1955, de Nelson Pereira dos Santos, por ser o único longa-metragem considerado genuinamente neo-realista. Na Argentina, a escolha não foi difícil, pois o filme considerado neo-realista naquele país é *Los inundados*, 1962, de Fernando Birri. Já o filme italiano selecionado foi *Ladrões de bicicletas*, 1948, de Vittorio de Sica. A escolha dos filmes se baseou, como já havíamos dito, nas representações regionais presentes nestas obras. Neste capítulo, vamos analisar como é construído este imaginário regional e como é inserido na narrativa cinematográfica. Vamos verificar o que aproxima os três filmes esteticamente e tematicamente e o que os diferencia, considerada a visão de cada diretor na construção de seus filmes e as características de cada cultura na construção de seu imaginário.

Os anexos estão ligados à produção cinematográfica dos filmes analisados, *Ladrões de bicicletas*, *Rio, 40 graus* e *Los inundados*. No Anexo 1, há o cartaz do filme *Ladrões de Bicicleta*; no Anexo 2, a capa em DVD do filme *Ladrões de bicicleta*, o único neste formato; no Anexo 3, as capas de VHS dos filmes; no Anexo 4, as sinopses dos filmes; no Anexo 5, a ficha técnica com os atores e demais membros da equipe técnica de cada obra; no Anexo 6, tem as letras das músicas temas dos filmes *Rio, 40 graus*, “A voz do morro”, de Zé Kéti, e de “Los inundados”,

cuja canção tema recebe o mesmo nome do filme; no Anexo 7, são apresentadas fotos dos filmes analisados nesta dissertação.

CAPÍTULO 1

APROXIMAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

As novas abordagens historiográficas têm apresentado outras formas de ensino e de pesquisa, que não estão calcadas apenas na coleta e descrição de materiais documentais escritos. A contemporaneidade exigiu e possibilitou ao pesquisador uma aproximação com outras fontes, para acompanhar os novos olhares dirigidos pela sociedade.

Uma sociedade saturada de imagens, advindas de TV, cinema, internet e fotografias, que a cada dia chegam aos espectadores com mais velocidade, exige interpretações mais diferenciadas. A grande quantidade de imagens que invadem o ensino, as casas e o cotidiano dos cidadãos nem sempre são compreendidas e, muito menos, decifradas. Os novos métodos de ensino e de pesquisa fazem uso destas imagens, que são estudadas não somente pelos alunos, mas pelos professores, pesquisadores e, entre eles, os historiadores.

O cinema passou a ser uma das fontes destes pesquisadores, depois da mudança no fazer história, possibilitada pela crise dos paradigmas² em meados do século XX. Entretanto, as novas mudanças da história, que tinha seus paradigmas embasados no racionalismo, não foram aceitas tão facilmente pelos pesquisadores, os quais questionaram as novas fontes e a validade das informações, uma vez que apresentavam tão variados temas, como explica a historiadora Sandra Pesavento:

É preciso mesmo assinalar a preocupação marcante, entre os historiadores no Brasil ao longo da última década, com questões de natureza teórica e

² Das verdades absolutas pregoadas pelo Positivismo, Marxismo Ortodoxo.

metodológica, preocupação que se fez acompanhar pela incorporação de novos conceitos e pela renovação temática de seu campo de trabalho.³

A dificuldade dos pesquisadores para aceitar atividades artísticas, como o teatro, o folclore, a música, o cinema, com uma fonte de pesquisa foi vista por Michael Foucault e Nibert Elias, citados por Roger Chartier⁴(2002) e, ainda, revistos pelo próprio autor.

A dificuldade de aproximação entre a Sétima Arte e a história serão levantadas neste capítulo, bem como as diversas formas de contribuição do cinema com a pesquisa científica atual. Pesquisa esta que, além de concentrar seus estudos nos depoimentos orais e nas diversas publicações escritas, também busca no imagético as características de um povo e sua identidade.

1.1 Dificuldades de aproximação entre as duas áreas

A comunicação oral e as fontes escritas e oficiais do Estado são as formas mais antigas de comunicação do homem e tiveram seu reconhecimento pelos historiadores ao longo dos séculos.

É principalmente através dos livros que se encontram depoimentos, documentos e outras formas de se registrar a história de um povo. A língua e a escrita são as modalidades mais antigas de reprodução da história, manifestadas por intermédio da tradição oral, do registro dos depoimentos orais, pela documentação escrita e pelos textos oriundos de pesquisa.

O cinema, como forma mais recente de comunicação, ainda encontra resistências para obter seu reconhecimento pelos historiadores e pesquisadores, pelo seu caráter de entretenimento. As singularidades da Sétima Arte, que a diferenciam das formas mais tradicionais de comunicação, dificultaram as aproximações entre história e cinema. Um processo ainda não concluído, devido às particularidades do cinema e ao desconhecimento de muitos pesquisadores dos elementos culturais que podem contribuir para a pesquisa.

³ **História cultural:** experiências de pesquisa. Porto Alegre: UFRGS: 2003, p. 7.

⁴ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

A primeira aproximação que o cinema faz com a história será no início do século XX, época em que os realizadores procuram novos argumentos para os filmes, que tinham narrativas pobres e não conquistavam o público mais seletivo. Eles buscam nas adaptações históricas os argumentos para as produções cinematográficas.

Os primeiros filmes com reproduções históricas foram realizados na Itália, utilizando o cenário natural existente, o que facilitava em muito a produção. Encontra-se na filmografia italiana alguns filmes de reprodução histórica, no início do século XX, como “Quo Vadis”, do diretor Enrico Guazzoni, rodado em 1913 e “Cabiria”, do diretor Giovanni Pastrone, rodado em 1914.⁵

As produções baseadas nos fatos históricos não serão suficientes para os pesquisadores e pensadores, daquele início de século reconhecerem o valor acadêmico dos registros cinematográficos. A Sétima Arte continuava a ser uma arte do povo, sem crédito e mérito para a elite intelectual.

Os próprios fatos históricos transformaram-se em obstáculos para o estabelecimento do cinema como instrumento de comunicação. Guerras e revoluções abalaram severamente as nações na primeira metade do século XX, provocando mudanças significativas nas sociedades. A complexa estrutura de produção cinematográfica dificultava a superação desses obstáculos.

Mesmo assim, o poder de comunicação que o cinema exercia se impôs em alguns lugares. A União Soviética, surgida a partir da turbulência revolucionária em 1917, foi a primeira a utilizar o cinema em benefício do poder. Através das obras de Sergei Eisenstein⁶ e de outros diretores, o marxismo foi levado à doutrinação das massas.

Durante a ascensão do nazismo, o cinema também foi utilizado como ferramenta ideológica. Segundo o historiador Marc Ferro: “Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura.”⁷

Sem o reconhecimento dos historiadores, o cinema continuou a ser alvo dos políticos e governantes, que, conscientes do poder de sedução da grande tela,

⁵ TORRES, M. Augusto. **El cine italiano en 100 películas**. Madrid: Alianza, 1994. p. 11-15.

⁶ Sergei Eisenstein, sem dúvida o mais prolíxo dos cineastas-teóricos, durante mais de 15 anos, professor na escola de cinema de Moscou (a VGIK). AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003. p. 96

⁷ **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 72.

impunham a censura a suas imagens e textos. Ferro afirma que: “é fato sabido que a censura de costumes controlou por muito tempo, no filme, a imagem mais que o texto, já a censura política procedeu em sentido inverso”.⁸

O controle da imagem se fazia necessário, pois o conteúdo da película foi, no princípio, apenas visual, composto de símbolos ou signos sujeitos à interpretação do espectador. E tal prática era muito usada pelas lideranças políticas, que já haviam compreendido sua utilidade.

As seguidas inovações no cinema não diminuíram o preconceito com os realizadores cinematográficos. Os intelectuais, pensadores e pesquisadores desdenhavam a nova arte. Os preconceitos só diminuiriam a partir da década de 60, como explica Miriam Rossini:

O preconceito cultural e social que envolvia esta nova forma de comunicação só arrefeceu-se a partir dos anos 60, com a atuação dos críticos do Cahier du Cinéma. Eles contribuíram para a mudança do estatuto social do cineasta, que passou a ser considerado um intelectual, assim como um escritor ou um filósofo.⁹

Os primeiros sinais de aproximação entre o cinema e a história serão observados a partir da década de 60. Neste período serão questionados os métodos de pesquisa e as abordagens tradicionais e ortodoxas realizadas até aquele momento, abrindo-se novos horizontes para a inserção de outras fontes e “olhares” na pesquisa acadêmica histórica.

Repensar os princípios da elaboração da história e seus objetivos era a questão colocada para os historiadores. Até aquele momento, os métodos de pesquisa científica tinham sido considerados como inquestionáveis, verdades absolutas. Pensadores como Michael Foucault e Nibert Elias subvertem a ordem estabelecida: “Ambos apelam para uma revolução na história, obrigando a disciplina a pensar de outro modo seus objetivos ou seus conceitos”.¹⁰

A cultura popular, o folclore e as demais artes, que anteriormente não eram reconhecidas como fontes históricas, passaram a ser analisadas pelos pesquisadores. Tais mudanças não foram assimiladas facilmente, pois o reconhecimento do trabalho realizado até então estava calcado em textos

⁸ FERRO, op. cit., p. 72.

⁹ ROSSINI, op. cit., p. 45.

¹⁰ CHARTIER Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 233

impressos, em documentos do governo e na política oficial, e nestes estava “a verdade”. Este era o método para reconstituir o passado. O material utilizado pelos pesquisadores era o já publicado ou aquele originado de arquivos e documentos oficiais.

Aqueles que não tivessem essa origem não eram levados em conta, como explica Miriam Rossini:

Para aquele profissional, apoiado exclusivamente na razão, isso significou aceitar basicamente aquelas fontes que tivessem sido produzidas racionalmente, como por exemplo, um texto de caráter oficial, ou de natureza administrativa ou política.¹¹

A explicação racional, que era defendida pela história tradicional e suas principais correntes, continuava presente nos textos dos historiadores, mas as novas fontes colocavam uma interrogação nesta escrita, que deveria agora abrir outras vias para sua análise.

As reflexões levantadas no início dos anos 60 pelos historiadores que questionavam a história tradicional abrem espaço para a *História Cultural* e as demais correntes de pesquisa histórica. Os caminhos apontados pela *História Cultural* colocam os historiadores em busca de novas fontes para reescrever alguns momentos do passado e muitos historiadores passam a defender mudanças nos métodos utilizados pela história. As mudanças no modo de fazer a história irão gerar uma crise de paradigmas, com o questionamento dos conceitos aplicados até o momento, como explica a historiadora Sandra Pesavento:

Podemos, talvez, situar os sintomas da mudança nos anos 1970 ou mesmo um pouco antes, com a crise de maio de 1968, com a guerra do Vietnã, a ascensão do feminismo, o surgimento da New Left, em termos de cultura, ou mesmo a derrocada dos sonhos de paz do mundo pós-guerra. Foi quando então se insinuou a hoje tão comentada crise dos paradigmas explicativos da realidade, ocasionando rupturas epistemológicas profundas que puseram em xeque os marcos conceituais dominantes na História.¹²

Essas rupturas, conforme comenta a autora, acabam fornecendo novas formas de a história trabalhar a cultura. Os novos caminhos apresentados possibilitam o estudo da cultura para explicar o mundo, o que até aquele momento

¹¹ ROSSINI, op. cit., p. 43.

¹² PESAVENTO, Jatahy Sandra. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 8.

era marginal, pois os procedimentos de pesquisa estavam voltados basicamente para o econômico e o político, com a cultura relegada a um terceiro plano.

O historiador Marc Ferro já defendia, em 1975, em entrevista concedida à revista “*Cahiers du Cinéma*”, a mudança no método de pesquisa dos historiadores:

Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da história. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mitificação.¹³

O autor convida o historiador a pensar no seu relato e no recorte que fará na sua escrita, pois dependendo da narrativa escolhida ele estará personificando as elites dominantes. A História Cultural ampliou as fontes e os moldes utilizados desde o início da profissionalização da história, no século XIX, que buscavam somente a razão, condenando aquilo que não pertencesse à lógica a ser descartado, por não servir como documento.

Isso se constituiria em uma ampliação do documento, como acrescenta a pesquisadora Luciana Pinto:

Desde o início das Escolas dos Anais, na França, os objetos de estudo da História vêm se modificando, exigindo novas fontes documentais que dêem conta desses novos temas e fazendo com que o conceito de documento seja ampliado¹⁴.

Com as novas fontes poderiam ser explorados os registros policiais, as festas, os jornais, peças teatrais, a música e o cinema entre outros, fundamentais na construção do texto historiográfico, que possibilitará um novo olhar. O historiador não será mais o dono da verdade absoluta, como explica Sandra Pesavento:

No campo da História Cultural, o historiador sabe que a sua narrativa pode relatar o que ocorreu um dia, mas que esse mesmo fato pode ser objeto de múltiplas versões. A rigor, ele deve ter em mente que a verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita da História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma

¹³ FERRO, op. cit., p. 76.

¹⁴ PINTO, Luciana. O historiador e sua relação com o cinema. **Revista Eletrônica O Olho da História**, p.1. Disponível em: <www.olhodahistoria.ufba.br> Acessado em: 31 mai. 2005.

verdade única ou absoluta. O mais certo seria afirmar que a História estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas.¹⁵

A liberdade de pesquisa aproxima o historiador de outras artes, como a arquitetura, a literatura e a imagem, que passam a ser analisadas e interpretadas. Contudo, a complexidade do cinema, em que a narrativa não é composta somente pelo texto, foi um dos entraves para a aproximação com a história.

A falta de conhecimento teórico e técnico deixava os historiadores sem rumo para tal trabalho, dificuldade encontrada ainda hoje por aqueles pesquisadores que tentam entender a obra cinematográfica em partes e não como um conjunto.

O desconhecimento das técnicas cinematográficas deixa o historiador sem elementos suficientes para uma pesquisa mais detalhada. Analisar o filme como um documento, descartando a técnica, seria uma digressão. A construção semântica de um filme é composta pelo uso das técnicas cinematográficas e, portanto, deve estar colocada no estudo crítico de qualquer pesquisador. O pesquisador de cinema, Arlindo Machado, acredita que o cinema não pode ser analisado separadamente:

Quando se fala de imagens, é impossível pensar a estética independentemente da intervenção da técnica. Dependendo do sistema filosófico invocado, o campo semântico implicado pela primeira pode ser mais vasto do que o da segunda, mas de qualquer maneira, jamais se pode ignorar o papel determinante jogado pelas técnicas de produção na realização dos fenômenos estéticos, sob pena de reduzir qualquer discussão estética a um delírio intelectualista completamente ignorante da realidade da experiência produtiva.¹⁶

Portanto, para entender o mecanismo deste trabalho é necessário, primeiramente, entender que o cinema é uma arte coletiva. O olhar que fará o recorte da película é do diretor, que tem a influência do seu meio e da sua cultura.

Como explica Miriam Rossini:

No entanto, utilizar o filme como fonte histórica não é apenas analisá-lo formalmente em suas partes técnicas e narrativas. É preciso resgatar a própria concepção de feitura do filme: o momento histórico em que ele é feito, as motivações, as fontes históricas em que se apóia, para que com isso se possa atingir com maior precisão a própria visão de história que perpassa a película.¹⁷

¹⁵ Op. cit.2003, p. 51.

¹⁶ **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 1997. p. 223.

¹⁷ ROSSINI, op. cit., 1999. p. 34-35.

O pesquisador deve estar atento a todos os elementos mencionados pela autora, concentrando a sua atenção nos signos expressos nas imagens e desvendar estas interpretações: o som, os gestos, a música e outros detalhes do quadro cinematográfico. As possibilidades que as imagens apresentam podem desvendar outros significados ainda não abordados no texto.

O cinema é mais uma forma de expressão, que apresenta outra abordagem da história, diferente da análise do historiador. As particularidades deste olhar, que enfoca as imagens e os elementos que compõem o quadro cinematográfico, serão os diferenciais do texto. O historiador Robert Rosenstone complementa: “Inevitavelmente ao traduzir o escrito com imagens, sempre ocorrem mudanças que alteram o sentido do passado tal como o entendem aqueles que trabalham com palavras”.¹⁸

Os historiadores compreendem tais mudanças, pois a história escrita também sofre mudanças antes da publicação. Os depoimentos orais, os documentos pesquisados e todo o material levantado durante a pesquisa recebem o recorte do historiador, que dará um novo sentido para a história, deixando na escrita o seu traço de subjetividade. Entender estas diferenças e traduzir o seu significado é o trabalho do pesquisador na análise fílmica. Ele deve manter um distanciamento suficiente para não se envolver com o filme, o que é talvez uma das dificuldades do historiador, acostumado a trabalhar com documentos, em que *a priori* não está lidando com a subjetividade.

Conceito ainda intrínseco em muitas instituições, que relutam em considerar a imagem como fonte de pesquisa. O pesquisador de cinema Arlindo Machado critica estas instituições que acreditam somente na pesquisa textual:

Nossas instituições intelectuais, entretanto, ainda parecem se deixar embalar pelas idéias esdrúxulas de que o conhecimento se encontra associado exclusivamente ao modelo conceitual do texto impresso ou de que só se pode pensar com palavras, com palavras escritas preferencialmente.¹⁹

A sociedade há muitos séculos aceita o dogma da autenticidade da escrita. A crença de que o texto impresso não é manipulável, que só ele pode apresentar a verdadeira versão dos fatos é inquestionável para uma parcela da sociedade, que

¹⁸ ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. O Olho da História – **Revista de História Contemporânea**. Bahia, v 1, n. 5. p. 105, set. 1998.

¹⁹ MACHADO, op. cit., p. 179.

desconhece as escolhas dos escritores e historiadores, capazes de direcionar o texto conforme os interesses de uma nação, de uma ideologia ou simplesmente por interesses próprios. Sua imparcialidade é questionada por Robert Rosenstone:

Os relatos dos historiadores são, de fato “ficções narrativas”, a história escrita é uma recriação do passado, não o passado em si. A linguagem nunca é asséptica, em consequência não pode refletir o passado tal como ele ocorreu; ao contrário, a linguagem cria, estrutura a história e a imbuí de um significado.²⁰

Assim, como a narrativa histórica é direcionada pelo historiador, que define o estilo que dará para seu texto, o cineasta conduz a narrativa cinematográfica. As duas narrativas constroem seus significados, signos e personagens, conforme os interesses de seus autores. Miriam Rossini explica:

Por isso, podemos afirmar que nenhum tipo de filme registra o real, pois isso é impossível para qualquer meio de registro, imagético ou escrito. O que se tem sempre são recortes, organizados conforme os objetivos, os interesses a serem atingidos.²¹

A leitura destes recortes comentados pela autora será plural, pois cada leitor ou espectador terá a sua interpretação. As influências do seu meio, da comunidade e da cultura serão decisivas para a sua análise, que estará baseada em toda sua vivência e influências sociais únicas, redundando assim em uma interpretação que não seria análoga se originada em outras regiões ou países. A história e o cinema apresentam obras mutáveis, pois estão sujeitas a novas personagens, como explica Roger Chartier:

As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam.²²

As novas significações compreendidas pelo espectador, que se apropriou da obra, darão novo sentido ao filme ou livro. A história pode identificar estas diferenças culturais, sígnicas de cada sociedade, pois não é o passado que será analisado, mas aquilo que o espectador, ou leitor interpreta hoje e como o faz. Esta

²⁰ ROSENSTONE, 1998, p. 111.

²¹ ROSSINI, op. cit., p. 71.

²² CHARTIER, op. cit., p. 93.

análise é possível pelo historiador por seu conhecimento, o que permite um estudo mais aprofundado, como explica Sandra Pesavento:

Ler, em um texto, outro; remeter uma imagem a outra, associar diferentes significantes para remeter a um terceiro oculto, portador de um novo significado. Tudo isso multiplica a capacidade interpretação e faz parte das estratégias metodológicas que dão condições ao historiador para aplicar seu referencial teórico ao empírico das fontes.²³

Segundo a autora, o pesquisador deve estar atento ao que o texto quer dizer e o que pretende com aquela obra. O historiador sabe que o filme tem uma função simbólica, a qual conduz a um significado. Cabe ao historiador perceber as articulações que estão no quadro, os elementos cênicos secundários que compõem a cena, às vezes passam despercebidos pelo espectador, mas que darão outro significado para a imagem.

O conhecimento da cinematografia permite ao historiador diferenciar o modo de análise do filme, uma análise da narrativa justaposta à dos elementos que compõem esta estética.

Apesar das considerações apresentadas pelos autores, que aproximam a narrativa cinematográfica da narrativa histórica, claro que cada uma com suas peculiaridades, o cinema ainda é desprezado como fonte de pesquisa. As leituras dos fatos, históricos ou não, obtidos nas imagens não são consideradas como subsídios para as pesquisas.

Embora, como será visto, as necessidades de aproximação e os avanços tecnológicos e didáticos da sociedade atual sejam eminentes, como diz Rosenstone, eles colocam o filme como suporte para novas descobertas culturais. O cinema, como forma de expressão da modernidade, é o elemento chave para difundir a cultura entre os povos, como será apresentado na próxima parte, a Sétima Arte é o meio de conhecimento entre povos distintos, que colocam nos filmes seus gestuais, sua arquitetura e todos as características de um determinado lugar ou comunidade, que servirá como memória das sociedades atuais.

1.2 Necessidades de aproximação entre cinema e história

²³ 2003, p. 66.

A necessidade de aproximação entre cinema e história é premente para o conhecimento. Hoje é impossível pensar qualquer meio de ensino sem recurso das imagens, ferramenta indispensável de comunicação, que requer interpretações e compreensão. Os códigos e os signos apresentados necessitam do conhecimento de pesquisadores, que possam revelar o comportamento, cultura e maneira de pensar e se expressar de outros povos ou de outras regiões.

Referimo-nos as leituras que não se restringem somente às características de outros povos, mas também as interpretações sociais, econômicas e políticas. A velocidade que se imprimiu neste Século XXI é tão rápida, que o telespectador pode assistir a acontecimentos do outro lado do mundo em tempo real e às guerras ao vivo. Uma realidade que até a metade do século passado era vislumbrada somente em filmes de ficção científica está hoje em todas as casas.

Os meios de comunicação apresentam novas formas de leitura dos antigos livros adotados nas classes escolares do século passado. As imagens somente vistas nas telas do cinema, hoje estão presentes nas salas de aula e servem como apoio pedagógico a muitos professores, que utilizam os filmes para uma complementação da disciplina.

A imagem faz parte do dia-a-dia do cidadão, que, com o advento da televisão, no século XX, passou a viver imageticamente os fatos e acontecimentos da sua comunidade e do seu universo. Por meio da televisão, a linguagem audiovisual atingiu todas as camadas menos favorecidas, ampliando em todos os sentidos o trabalho imagético desenvolvido pelos cineastas.

O professor de História, Robert Rosenstone, complementa: “Hoje em dia, a principal fonte de conhecimento histórico para a maioria da população é o meio audiovisual, um mundo livre quase por completo do controle de quem tem dedicado a vida à história”.²⁴

O audiovisual pode levar para dentro das salas de aula as outras formas de imagem, que a história já trabalhava, como o outdoor, as campanhas publicitárias de TV, os acervos de museus, os jornais e tudo isso servirá como fonte para o historiador.

São de conhecimento da maioria dos acadêmicos as contribuições que o filme pode apresentar para as novas releituras historiográficas, pois como lembra Miriam Rossini: “a visão que se tem pronta do passado tornou-se sujeita a dúvidas e

²⁴ ROSENSTONE, 1998, p. 106.

questionamentos, e o cinema passou a propor novos ângulos para se olhá-lo”.²⁵ Miriam fala da reconstituição histórica de filmes, que serve para uma leitura de como o passado está sendo interpretado hoje. Também Alcides Freire Ramos, estuda a relação cinema-história, a partir da reconstituição de filmes históricos. A maior parte dos trabalhos desta área está voltada para a discussão de filmes que abordam a reconstituição histórica, ou seja, filmes que procuram retratar eventos que já ocorreram. Já esta pesquisa estuda os filmes que abordaram a própria época, e que hoje se constituem num documento histórico, por que apresentam nas suas imagens os recortes, as referências da época em que foram produzidos.

Porém, a relação que se estabelece entre estas produções históricas ou não serve de estudo para este trabalho, que analisa as interpretações que um filme pode produzir, as significações dos filmes atuais, sua relação com a sociedade e seu olhar.

O novo olhar poderá acrescentar os vários elementos que não podem ser descritos no texto. Cabe ao historiador, com seu papel de questionador, levantar estes novos elementos, desconstruí-los e criar novas versões, para aplicá-las no ensino. Assim, o pesquisador faz uma leitura não somente dos livros, mas das imagens que estão no dia-a-dia e daquelas que construíram outras gerações.

As imagens demonstram aspectos do cotidiano, uma construção do cenário da época e de outros elementos de caracterização do período. Como explica Rosenstone:

Mesmo com pouca informação “tradicional”, a tela reproduz com facilidade aspectos da vida que poderíamos qualificar de “outro tipo de informação”. As películas nos permitem contemplar paisagens, ouvir ruídos, sentir emoções, através dos semblantes dos personagens ou assistir a conflitos individuais e coletivos.²⁶

Além destas características apresentadas pelo autor, o diretor pode levar para a tela a arquitetura, os móveis e outros elementos passíveis de ser recuperados através de documentos e ilustrações artísticas.

Para mostrá-las, o cineasta aproxima-se da história, quando realiza a pesquisa de caracterização dos personagens e montagem dos cenários. O cineasta ressuscita “o passado”, pois cria armas, acessórios, vocabulário, gestos, arquitetura

²⁵ ROSSINI, 1999, p. 129.

²⁶ ROSENSTONE, 1998, p. 110.

e figurinos. Será nos livros e nas pesquisas históricas que ele terá o subsídio para contar a sua fábula. O olhar mostrado pelo cineasta pode abordar outros aspectos, além daquele que já foi evidenciado pela história escrita, porém o filme não tem o compromisso com o real, pois é uma obra de ficção. É permitido criar gestos e cenários, para deixar a história mais interessante e mais próxima possível do período mostrado no filme. Define, assim, Miriam Rossini:

Através do cinema podemos ver o cenário em que os fatos se desenrolaram; o modo como as pessoas se vestiam e se comportaram. Estamos, enfim, tendo a sensação de como era viver em outra época e de ser determinada pessoa”.²⁷

Na reconstrução, o cineasta recupera alguns elementos para a composição de sua história, pois como destaca a autora, tem-se a sensação de real, devido ao efeito de real que sua representação proporciona. Aqui, será usada a definição de representação da historiadora Sandra Pesavento, por que é mais operativa para os objetivos deste trabalho:

A representação é um conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.²⁸

O cineasta sabe que está representando este passado e, para minimizar erros, busca na história suas referências. Porém, a representação também está presente no trabalho dos historiadores, que ao relatarem os fatos do passado estão construindo uma nova história, ou seja, constroem o texto a partir das informações que obtêm. Construções com um novo significado e que abordam os temas e as questões controvertidas conforme o olhar do historiador, como explica Rosenstone:

Todos conhecemos ensaios e biografias que silenciam sobre pontos controvertidos ou passam rapidamente por eles ou os relegam aos apêndices. Se em um texto se pode adotar qualquer destas estratégias e nem por isso perder sua consideração de “histórico” a incapacidade de um filme para “debater” temas não pode inabilitá-lo como meio para plasmar a história.²⁹

²⁷ 1999, p. 113.

²⁸ 2003, p. 40.

²⁹ ROSENSTONE, 1998, p. 109.

É a história do passado, contada no presente, com uma nova leitura, com novos enfoques e com uma nova versão.

As novas versões serão encontradas, também, no cinema, que com uma velocidade ainda maior refaz os filmes de época, recriam cenários, reelabora os temas e os enfoques. Assim, a leitura de um determinado filme histórico do início do século passado não será a mesma se este for regravado hoje, pois todas as pesquisas terão a nova leitura dos historiadores. A história produzida trará o conhecimento fundamental para auxiliar em filmes de época, construir cenários, arquiteturas, vestuários e demais signos do período estudado.

Contudo, a relação entre história e cinema não se restringe aos filmes de época, aos documentários, ou reconstituições históricas. As produções contemporâneas podem auxiliar o pesquisador em inúmeras informações. Elas retratam a arquitetura, vestuários, gestuais, vocabulário, a música, ruído e outros elementos que compõem a cultura do período exibido.

O direcionamento que será dado a estas informações e a leitura a ser feita, conforme Roger Chartier, deverão considerar que:

Uma história da leitura não pode limitar-se apenas à genealogia de nossas maneiras de ler, em silêncio e com os olhos; ela tem a tarefa de resgatar os gestos esquecidos, os hábitos desaparecidos. O empreendimento é capital, já que revela não somente a distante estranheza de práticas outrora comuns, mas também às ordenações específicas de textos compostos para os usos que não são aqueles de seus leitores atuais.³⁰

A historiadora Sandra Pesavento, corroborando o posicionamento de Roger Chartier, no que tange as várias possibilidades da história e a sua contínua revisão, diz:

Não mais a posse de documentos ou a busca de verdades definitivas. Não mais uma era de certezas normativas, de leis e modelos a regerem o social. Uma era da dúvida, talvez, da suspeita, por certo, na qual tudo é posto em interrogação pondo em causa a coerência do mundo. Tudo o que foi um dia, contado de uma forma, pode vir a ser contado de outro. Tudo o que hoje acontece terá no futuro, várias versões narrativas.³¹

As novas versões narrativas são um componente na aproximação entre cinema e história, porque através do cinema pode-se identificar elementos culturais e históricos de outros países. A aproximação cultural que o cinema proporciona só é

³⁰ 2002, p. 70.

³¹ PESAVENTO, 2003, p. 15-16.

possível por intermédio das imagens, repletas de sentidos, representações, semelhanças, diferenças e tantas outras informações que estão contidas no imaginário de um povo e são colocadas na tela através do filme.

Não significa isso abandonar os conhecimentos, mas acreditar que existem outras possibilidades de conhecimento. Para a história, outra narrativa de aprendizagem, como diz Rosenstone:

Isso não implica abandonar nossos conhecimentos ou que estes sejam falsos, e sim reconhecer que existe mais de uma verdade histórica, ou que a verdade que trazem os meios audiovisuais pode ser diferente, porém não necessariamente antagônica, da verdade escrita. A história não existe até que seja reconstruída e sua recriação é fruto de idéias e valores subjacentes.³²

Através do cinema, pode-se reconstruir a história visual de outro país, com suas ruas, moradias, linguagem, cultura e outros signos característicos do povo. Signos, estes, que serão revelados através da cinematografia, como as cores, os timbres de voz, os trajes, a fotografia, a música entre outros. A cinematografia proporciona o conhecimento visual para o espectador, como já disse Miriam Rossini: “podemos saber como era viver em outra época”.³³ igualmente pode-se saber como vivem os vizinhos argentinos, os italianos, assim como nossos irmãos de outras regiões.

É um universo que fica claro quando se assiste aos filmes produzidos no Rio Grande do Sul, com temas regionais como a Revolução Farroupilha e, aqueles produzidos, por exemplo, no Rio de Janeiro, onde os temas principais envolvem o universo urbano das grandes cidades. Miriam Rossini cita como exemplo a temática abordada pelos filmes brasileiros, que enfocam os conflitos sociais dos grandes centros urbanos:

Desde meados dos anos 1990, porém, o enfoque sobre a exclusão não está concentrado no campo ou no sertão nordestino. Os cineastas voltaram-se para as grandes cidades, onde a violência e a marginalidade urbana crescem de forma quase descontrolada, acompanhando o movimento de urbanização do país.³⁴

Conforme a autora destaca, o diretor leva para a tela o seu contexto. É através dos filmes que os cineastas mostram a sociedade em que vivem e

³² ROSENSTONE, 1998, p. 115.

³³ ROSSINI, 1999, p. 113.

³⁴ ROSSINI, Miriam de Souza. Imagens da exclusão no cinema nacional. **Cadernos IHU idéias**. n. 24, São Leopoldo: Unisinos, 2004. p. 15.

conduzem às telas pontos de sua cultura. Assim, o cinema é uma representação que permite ao homem também conhecer outras culturas, seus valores, ritos e personagens.

Assim a cinematografia oferece inestimáveis subsídios ao historiador, que pode valer-se da temática, dos elementos visuais, signos e símbolos apresentados, para informar e enriquecer suas pesquisas, de cujo enfoque dependerá a escolha do filme ou filmes a serem garimpados.

O cinema é expressão cultural e apresenta na tela o momento social, cultural, político, os anseios dos cidadãos, as denúncias e críticas. O diretor é o fio condutor destes elementos para o cinema. Através da seleção de imagens, dos enquadramentos, da narrativa – de seu olhar, em suma - ele franqueia a outras nações um aspecto parcial de seu País.

O filme é um recorte da cultura e da história de um povo. As produções audiovisuais mostram os recortes culturais e territoriais que diferenciam os povos. Por meio dos filmes, pode-se perceber o imaginário de uma sociedade, de uma época, de uma concepção ou olhar. Para Sandra Pesavento o imaginário é:

Este sistema de representações coletivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta. Desta forma, as fronteiras são, sobretudo, culturais, ou seja, são construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelece classificações, hierarquias e limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo.³⁵

O historiador, em sua análise, pode salientar estas diferenças, identificar os elementos culturais, políticos, sociais e relatá-los para a sociedade. Saber localizar os signos apresentados nos filmes é um trabalho do pesquisador, que detém o conhecimento para decifrar as significações da imagem para o espectador.

Cabe ao historiador identificar e mostrar ao espectador o que pode ser demonstrado na ficção e o que não pode ser, deixando claro que não é possível resgatar do passado alguns elementos, como explica o pesquisador de cinema, Jean-Claude Carrière:

Em nossa ambígua (e, por definição, impossível) tentativa de fazer o passado reviver, ou pelo menos de entendê-lo e reconstituí-lo, o imaginário

³⁵ In: MARTINS, Helena Maria (Org.). **Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. Cotia: Ateliê, 2002, p. 35-36

se tornou um instrumento tão importante quanto o fato em si. A realidade já não é suficiente para escrevermos a substância dos seus desejos, fantasias e sonhos. Então o cinema, que procura recriar não apenas a forma, mas também as mentalidades do passado (mentalidades que são, é claro, inverificáveis), têm lugar de honra nesse novo mosaico.³⁶

A reconstrução deste imaginário, que pode resgatar os hábitos, os costumes, a maneira de viver, as peculiaridades de um povo e sua importância na construção de uma sociedade é também apresentada pelo historiador Eduardo Paiva:

O imaginário não é, como se poderia pensar, um mundo à parte da realidade histórica, uma espécie de nuvens carregadas de imagens e de representações que pairam sobre nossas cabeças, mas que não fazem parte de nosso mundo e de nossas vidas. Ao contrário, esse campo icônico e figurativo influencia, diretamente, nossos julgamentos; nossas formas de viver; de trabalhar; de morar; de nos vestirmos; de nos alimentarmos; de compararmos as coisas; de nos medicarmos; de expressarmos nossas crenças, sejam elas religiosas, políticas ou morais; de nos organizarmos em nosso cotidiano; de escolhermos nossas atividades e profissões; de construirmos nossas práticas culturais e de novamente representarmos o mundo em que vivemos em toda sua diversidade e complexidade.³⁷

O imaginário, que esteve durante tantas décadas relegado ao mundo da fantasia pelos historiadores adeptos do racionalismo científico ortodoxo, passou, com a História Cultural, a ser um elemento chave para a análise da sociedade. A interpretação do filme pelo historiador, que realiza a desconstrução da obra, para depois montá-la novamente, com todas as combinações e significados, revela uma nova leitura fílmica, em que os elementos sem embasamento serão descartados.

A aproximação entre cinema e história não acontece somente na leitura dos filmes pelos pesquisadores. A imagem é um elemento indispensável no processo de aprendizagem na sociedade atual. O filme não está somente na sala escura de exibição de um cinema, está nos cineclubes, nas salas de aula, nas praças e no imaginário do povo. Não pode o historiador se furtar a esse processo de interação que já está presente na sociedade.

Os filmes estão repletos de imagens, que não apenas constroem mas guardam a memória da sociedade moderna. Por intermédio desta arte é possível resgatar os costumes, as características e todos os outros elementos já citados neste texto, para a recuperação de um determinado período da sociedade. Valendo-

³⁶ **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 138.

³⁷ **História & Imagens.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 26.

se da imagem, o historiador pode saber como um povo era representado, como explica Sandra Pesavento:

A imagem tem para o historiador, sem dúvida, um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido do mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação.³⁸

Através do estudo dos historiadores sobre o filme, será possível compreender como esse meio de comunicação “retrata”, interpreta, percebe e influencia a sociedade da época. A produção cinematográfica também é uma forma de “olhar” de modo crítico ou oficial a história da sociedade, bem como um meio de comunicação, também utilizado para convencer. A esse respeito, no próximo capítulo, pretende-se abordar a maneira como os cineastas italianos do pós-guerra representaram sua época.

³⁸ 2003, p. 88.

CAPÍTULO 2

NEO-REALISMO ITALIANO

A linguagem cinematográfica foi muito discutida e revisitada, nestes mais de cem anos da Sétima Arte, a partir de 1926, quando um dos primeiros teóricos do cinema, o italiano Ricciotto Canudo, publicou seus escritos. Esse teórico já acreditava na multiplicidade da arte: “A característica essencial da linguagem cinematográfica é a sua universalidade. Ela contorna o obstáculo da diversidade das línguas regionais”.³⁹

Muitos outros autores se debruçaram sobre a cinematografia mundial para analisar as mudanças desta linguagem e todos os elementos que compõem a narrativa, como roteiro, fotografia, som, montagem, entre outros, a fim de criar novas definições, analogias e códigos. Entre as variações de códigos e de subcódigos utilizados na linguagem cinematográfica, ocorreu um período específico – alvo do presente estudo - que modificou o olhar não só dos diretores de cinema, mas também os elementos das informações que são repassadas pelas exhibições em salas de cinema: é a chamada escola, ou fase neo-realista.

A linguagem cinematográfica, que até o final da Segunda Guerra, tinha como paradigma o estilo de Hollywood, com suas grandes produções, um grande elenco de astros e produções determinadas pelos estúdios, passou a conhecer um novo formato cinematográfico com os diretores neo-realistas. Na próxima etapa é visto que estes cineastas levaram para as telas da Itália a linguagem do seu país, com roteiros que retratavam o cotidiano do povo italiano, com seus dialetos, suas críticas e seus questionamentos.

³⁹ CANUDO. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1994. p. 159. Ricciotto Canudo “escritor italiano, que em 1913 fundou a Revista Montjoie e nela já chamava o cinema de sétima arte”.

A nova escola cinematográfica não foi somente um marco na linguagem da Sétima Arte mundial, mas também criou um cinema próprio, com a possibilidade de levar para as telas um cinema nacional. Um formato que seria seguido por vários países do Continente europeu e da América Latina era a oportunidade de diretores independentes mostrarem suas obras e, principalmente, levarem para as telas as características do seu país, região ou localidade.

2.1 O neo-realismo italiano

Em 1945, a Europa destruída, procurava em meio às ruínas da guerra a sua identidade perdida, contrastante com as belas e encorajadoras imagens que chegavam por meio dos filmes produzidos em Hollywood, os quais dominaram o mercado italiano, a partir da década de 30.

A partir daí, surgiram os primeiros focos de uma produção regional, eficiente e, principalmente, adequada à realidade da Itália pós-fascismo. A composição “neo” mais “realismo” viria da necessidade de separar essa produção, realizada em plena Guerra Fria (capitalismo *versus* comunismo), daquela denominada “realismo socialista”, realizada em países dominados pela esquerda, que teria como objetivo o enaltecimento da moral revolucionária e a do trabalhador.

As novas produções cinematográficas queriam mostrar a Itália daquele momento, levar para as telas os escombros da guerra, o momento do país e suas dificuldades. Esse papel era dos cineastas, que deveriam difundir o espírito italiano. Como explica a pesquisadora Mariarosaria Fabris:

A Itália saía moralmente renovada dos acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 e abril de 1945. O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação. Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e o presente entendia-se a guerra e a luta de libertação –, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano.⁴⁰

Os primeiros filmes produzidos tinham como ideologia a luta antifascista, a resistência e a libertação da Itália. A nova cinematografia não queria lembrar as produções realizadas durante o período fascista, que representavam uma Itália

⁴⁰ FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Fapesp, 1996. p. 37.

burguesa, feliz, preocupada somente com problemas sentimentais, um cinema utilizado como propaganda do regime fascista.

O movimento neo-realista não surgiu na Itália como um cometa. Alguns diretores, como Alessandro Blasetti, Luchino Visconti e Vittorio De Sica, já trabalhavam, de 1942 a 1944, novas propostas na cinematografia. Esses cineastas modificaram o pensamento italiano, uma vez que seus filmes contestaram os valores defendidos pelo fascismo, como o matrimônio, a família, a submissão feminina e o falso moralismo. Eles também foram precursores na busca pelos cenários naturais para as filmagens, que era uma maneira de se contrapor ao estilo cinematográfico das produções fascistas realizadas em sua maioria nos estúdios da *Cinecittà*.

O lançamento em setembro de 1945, do filme *Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini, filmado logo após a libertação da cidade, marcou o início da nova escola. Segundo Fabris, com isso, “o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do pós-guerra. O protagonista desse renascimento cinematográfico é o neo-realismo”.⁴¹

Um dos incentivadores da nova escola neo-realista foi o crítico André Bazin⁴², que defendia a hipótese de o cinema reproduzir o mundo real em sua continuidade física e factual:

O universo estético é subjetivo e heterogêneo em relação ao mundo que o cerca – não faz parte da “criação natural”. Pois bem, no caso do cinema, a realização de tal realismo verdadeiro depende de uma ilusão específica do real que só um filme pode provocar. Portanto, no cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe vista) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável, porque a sua simples presença é reveladora – o que legitima, redime a ilusão (pecado) original.⁴³

Os autores e teóricos da escola neo-realista acreditavam que os filmes deveriam ser o mais realista possível, pois assim o cinema estava mais próximo do real.

⁴¹ FABRIS, 1996, p. 33

⁴² AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1994. p. 72: “Crítico de cinema e um dos criadores da célebre revista *Cahiers du Cinema*, que desenvolveu entre os anos 40 e 50 em palestras e artigos um pensamento sobre a história do cinema e uma reflexão crítica sobre a montagem cinematográfica”.

⁴³BAZIN, André apud XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 70.

Partindo desse pressuposto, a nova escola rejeita a maneira como alguns elementos da linguagem cinematográfica vinham sendo abordados até o momento. Os realizadores dessa estética não acreditavam mais na função narrativa da montagem e se opuseram às teorias apresentadas pelos diretores russos Eisenstein e Kulechov em favor da montagem. Foi o choque contra a tendência de todos os cineastas e teóricos, que consideravam a montagem, como técnica de produção de sentidos, de afetos, o elemento dinâmico essencial do cinema.

A estética que se produz na Itália pós-guerra contrapunha-se à conhecida expressão *montagem-rei*, utilizada para designar, entre os filmes dos anos 20, aqueles (principalmente os soviéticos) que representaram a valorização demasiada do princípio de montagem técnica. Os neo-realistas acreditavam que a montagem final da película ocupava um lugar secundário diante da importância da coleta das imagens e construção das cenas, como explica o crítico de cinema André Bazin:

Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contigüidade física, mesmo se ela é implicada.⁴⁴

Para Bazin (1991), as cenas em que se desenrola um acontecimento, entre duas pessoas, que são o ponto central da ação, devem mostrar a unidade espacial, porque os recortes de plano e contra-plano nesse caso soariam como falsos. A montagem não deve aparecer como elemento central de um filme. Assim, desde as produções deste modelo, foram reduzidos os números de planos. Para se ter uma idéia, um filme longa-metragem, que no período anterior teria cerca de 700 planos, passam a ter de 400 a 450, no máximo. A técnica *real-socialista*, desenvolvida nos anos 20 pelo diretor soviético Sergei Eisenstein, baseada em planos e cortes sucessivos na montagem, para definir o ritmo e o movimento do filme, já não era o ideal para a linguagem neo-realista.

O cinema deveria reproduzir o mundo real em sua continuidade física e factual. A montagem simples, sem manipulação era mais próxima do real no olhar dos diretores, que abusavam de planos-sequência e da profundidade de campo. Segundo Bazin:

⁴⁴ BAZIN, André. Tradução: **Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 62.

Ao contrário do que se poderia acreditar a princípio, a decupagem em profundidade é mais carregada de sentido do que a decupagem analítica. Não é menos abstrata do que a outra, mas o suplemento de abstração que integra na narrativa lhe vem precisamente de um exagero de realismo.⁴⁵

A nova escola é completamente avessa àquelas que eram tidas, até então, como teorias de montagem, chamada decupagem clássica⁴⁶. Isso era justificado pelos teóricos diante de seu suposto aspecto manipulador, que levaria à alienação do espectador.

Os filmes do neo-realismo eram feitos de modo que o espectador participasse dos acontecimentos, recorrendo-se ao plano-seqüência (uma seqüência de planos sem cortes) que davam mais naturalidade à cena. Em alguns casos, a seqüência chegou a durar cinco minutos, como um instrumento do realismo, pois evita a fragmentação do “real”. A técnica da transparência é definida assim por Bazin:

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados planos, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” de um filme.⁴⁷

Essa sucessão de fragmentos é colocada na tela através dos 24 quadros por segundo que dão a impressão de movimento do cinema, o que modificou alguns conceitos.

Jacques Aumont acrescenta: “Aliás, é preciso observar que reproduzir a aparência do movimento é reproduzir sua realidade: um movimento reproduzido é um movimento “verdadeiro”, pois a manifestação visual é idêntica nos dois casos”.⁴⁸

Essa verossimilhança era o principal objetivo dos filmes do período neo-realista, que, além do plano-seqüência e de uma iluminação precária, utilizaram outros recursos para uma aproximação com a realidade. As escolhas desses elementos, da linguagem cinematográfica, pelos diretores do neo-realismo não

⁴⁵BAZIN, André apud AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1994. p. 78.

⁴⁶AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003, p. 71. “O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a “decupagem” em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica.

⁴⁷ Apud AUMONT, op. cit., p. 74.

⁴⁸ Ibid., p. 149.

foram aleatórias; suas influências vinham do estilo documental. Diretores como Rossellini e Antonioni começaram as carreiras cinematográficas como documentaristas e levariam as técnicas desse estilo para os filmes neo-realistas pela proximidade com a realidade que tais filmes imprimiam. O documentário viria ao encontro dos novos paradigmas do neo-realismo, que condenavam o filme espetacular, cujo gênero não tinha espaço na conjuntura social e econômica da Itália daquele momento.

A proximidade do real não se limitaria à montagem, pois outros elementos dessa linguagem acabaram sendo modificados, tendo como referência o estilo documental. A fotografia tem um papel secundário, uma vez que como nas reportagens, não se utilizavam recursos para a iluminação. É aproveitada a iluminação natural, por isso, as cenas, eram realizadas ao ar livre. A paisagem que compõe a fotografia não é ilustrativa, mas faz parte da história e do contexto do personagem, assim como na linguagem documental. Os novos realizadores buscavam uma transparência frente ao real, pois qualquer interferência nesses elementos revelava os aparatos tecnológicos que deveriam passar despercebidos como no documentário.

A aproximação entre documentário e ficção já não era mais novidade naquele período, pois o primeiro filme documental, *Nanook of the North* (*Nanook, o Esquimó*, 1922), de Robert Flaherty, já havia utilizado a representação, como Bill Nichols explica:

O “pai” do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam.⁴⁹

O filme de Flaherty levou para as telas o modo de vida dos Esquimós, e assim foi recebido pelos espectadores. Suas reconstituições não diminuíram em nada sua obra cinematográfica, pois qualquer filme é um filme de ficção, como explica o pesquisador Jacques Aumont:

Decerto a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes do que os outros tipos de representação

⁴⁹ **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus, 2005. p. 120.

(pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sobras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. [...] No cinema, representante e representação são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção.⁵⁰

Portanto, o filme documentário ou aquele produzido pelos estúdios cinematográficos são ficções. Tanto um gênero quanto o outro têm suas preocupações estéticas, escolha de temática e modos de representação. Esses recursos cinematográficos (fotografia, cenários, som e atores) foram aliados dos diretores na construção da reprodução e na convicção do espectador na autenticidade das obras. A “realidade” transposta para as telas pelos diretores do período neo-realista era uma analogia do período cultural que a Itália ultrapassava naquele momento, um movimento de recuperação das origens, de resgate do nacional.

Para aproximar-se do momento político e social da Itália, a temática dos novos filmes neo-realistas enfocava os problemas do povo italiano, criticava a política social e questionava a falta de perspectivas. Os temas tinham vários elementos do cotidiano desse povo, o que permitia assim, que o espectador criasse a identificação com o “real”. Os temas do cinema neo-realista falavam de miséria, desemprego, prostituição, condição feminina, condição dos velhos e aposentados, a delinquência e temas afins. Como exemplo, *Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini, mostra os desastres da guerra; *Ladrões de bicicletas* e *Umberto D*, ambos de Vittorio de Sica, enfocam, respectivamente, o desemprego e a questão dos aposentados; e, *Amore in città*, de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini entre outros diretores, apresentam como tema a condição da mulher.

O método escolhido pelos diretores para apresentar a temática do filme era apresentar a multidão com um objetivo comum e desta extrair o personagem principal. Nas cenas iniciais do filme *Ladrões de bicicleta*, há um aglomerado de desempregados em frente a uma fábrica, o que reflete o quadro social do momento e, desse ponto, é extraído o protagonista da história, que vai contar os dilemas do desemprego da Itália no pós-guerra.

Os roteiros realistas mostravam os problemas sociais da Itália sob diversos pontos de vista, exibiam nas telas de cinema o momento atual, como explica Fabris:

⁵⁰ 2003, p. 100.

“O que caracterizava o cinema italiano do imediato pós-guerra era o fato intrínseco de refletir os problemas cruciais do país”.⁵¹ Um contexto premente, que devia ser explorado, mostrado naquele momento, antes que virasse passado. Os roteiros eram construídos com linguagem simples, retratando o cotidiano de desempregados, camponeses, idosos e de uma classe média que estava sendo reerguida. Através de roteiros realistas, a nova escola procurava mostrar para a Itália e para os outros países a realidade daquele momento. Os diretores neo-realistas aproveitavam seus roteiros para combater, também, os temas frívolos dos filmes de Hollywood, que levavam somente alienação para os italianos. Os realizadores mostraram nas telas a miséria e a falta de perspectiva do país no final da Segunda Guerra. Criticavam e questionavam as questões mais relevantes para o povo e para o país.

Para imprimir um pouco mais de “realidade”, nos filmes da escola neo-realista, novos elementos estéticos foram utilizados pelos cineastas, para retratar com fidelidade o dia-a-dia dos italianos. A nova linguagem utilizava atores da comunidade; não se queriam filmes com atores famosos, como o modelo hollywoodiano com seu *Star System*. Os atores e a dramaturgia deveriam surgir do povo. O diálogo era um elemento chave nessas produções, que utilizam os dialetos italianos, proibidos por Mussolini, por desagregarem a unidade lingüística nacional, o que aproxima os realizadores e a comunidade. Alguns diretores deixam o diálogo por conta do intérprete, para ser mais natural, como explica Mariarosaria Fabris:

Em *La Terra Trema* (1948), Visconti serviu-se de pescadores verdadeiros como intérpretes e os fez falar no seu dialeto, em busca de uma maior autenticidade. Os diálogos eram elaborados, à medida pelos próprios protagonistas, aos quais o diretor explicava a situação a ser filmada.⁵²

A utilização do dialeto pelos personagens, além de reafirmar a escolha de uma linguagem, simples para os filmes, mostra todas as formas de comunicação entre as diversas camadas de um mesmo país. Os atores eram selecionados no seu *habitat* natural, para dar mais credibilidade para as cenas e para a história. Ou seja, se fosse preciso colocar um pescador na cena, recorria-se a um verdadeiro pescador para o papel, como nos filmes, *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti, ou outros representantes do povo, como em *Roma città aperta* (1945), de Roberto Rossellini e *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio de Sica, entre outros. Os

⁵¹ 1996, p. 125.

⁵² *Ibid.*, p. 82.

representantes do povo tornavam o filme verossímil. Porém, a utilização de representantes do povo já era uma constante nos filmes russos, de Sergei Eisenstein, como explica Bazin: “Foi admirado também, outrora, no cinema russo, sua decisão de recorrer a atores não-profissionais que faziam com que desempenhassem na tela o papel de sua vida cotidiana”.⁵³ Estas influências foram seguidas pelos diretores não só deste período, como também por diretores de outros países, pois acreditavam levar a “realidade social” para as telas, por meio de seus filmes. Os diretores, como Rossellini, acreditavam que os atores retirados do povo conseguiam ser eles mesmos, como explica Fabris:

Rossellini também preferiu muitas vezes trabalhar com atores não-profissionais, porque, em sua opinião, não tinham idéias pré-concebidas e, uma vez desbloqueados do medo que os paralisava na frente de uma câmera e que podia levá-los a representar, conseguiam ser eles mesmos.⁵⁴

O trabalho que era desenvolvido com o auxílio do diretor, que conduzia os atores não-profissionais, para não serem caricatos, para eliminarem os gestos teatrais e realizarem a cena com naturalidade. Os diretores acreditavam que estes “atores do povo” criavam uma identificação com o espectador. Existindo esta aproximação, acreditava-se que o espectador estava desarmado e passava a criar vínculos com o personagem.

Esse fenômeno é essencial da Sétima Arte, pois dependendo da interpretação, o espectador fica totalmente cego e transporta-se para o papel do personagem principal. Roland Barthes justifica essa transferência, afirmando que a identificação é estrutural: “A identificação, não leva em consideração a psicologia; ela é uma operação estrutural pura: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu”.⁵⁵

Esta entrega do espectador é complementada por Arlindo Machado:

Quando se apagam os focos de luz e silenciam os estímulos sensoriais do ambiente da sala de projeção, o espectador se coloca, portanto, à mercê do intenso estímulo luminoso que se impõe a sua frente e nesse ato de entreguismo e vulnerabilidade ele se deixa sugestionar pelo universo fictício da narrativa, a ponto de se integrar no seu jogo de conflitos como se fizesse parte deles.⁵⁶

⁵³ BAZIN, 1991, p. 239.

⁵⁴ FABRIS, 1996, p. 82.

⁵⁵ AUMONT, 2003, p. 269.

⁵⁶ MACHADO, 1997, p. 46.

A condição do espectador, na sala de cinema, que está apto a receber aquelas imagens, irá deixá-lo pronto para uma identificação com o personagem. Para esta identificação acontecer, a narrativa terá que conduzir o processo. Uma história mal contada não realiza essa transferência, mas uma narrativa bem estruturada realiza identificações que o espectador teria repulsa na vida real. Os enredos dos filmes neo-realistas criaram situações e atores próprios para esta identificação.

Outro elemento cinematográfico utilizado na construção da narrativa neo-realista foi o cenário natural, amplamente explorado pelos diretores desta escola. As novas produções buscavam locações que mostrassem a realidade das cidades, ruas e o dia-a-dia do povo, o que só era possível no *habitat natural* e não dentro de estúdios. Na busca pelo “real”, os cineastas não queriam mais analogias com os filmes realizados anteriormente por grandes estúdios e cenários fabulosos. As paisagens italianas fazem parte da história, pois não serão somente elementos de uma bela fotografia cinematográfica, uma prática que estava sendo desenvolvida na Itália, desde o início da década de 40. No entanto, as motivações eram outras, pois neste período utilizavam as paisagens para fugir dos destroços da guerra. Os realizadores do neo-realismo deram continuidade a essa prática, mas com outra visão, integrando a paisagem à narrativa e não mais como um elemento decorativo. Outro fato decisivo na opção pelas gravações externas foi o alto custo dos equipamentos dos estúdios. A miséria do país não oferecia outra opção para esses cineastas, que acabaram optando pelas ruas, para realizar os filmes com poucos recursos.

A escolha de uma produção cinematográfica sem grandes equipamentos exigiu dos novos diretores uma fotografia mais simples para as películas. A direção de fotografia não apresentava os recursos técnicos sofisticados, que eram utilizados nas produções hollywoodianas e nas produções do período fascista da Itália. Esses equipamentos foram desprezados pelos neo-realistas, que preferiam uma produção mais próxima da realidade que queriam transmitir. O tom cinza dos filmes era proposital, para ficar mais próximo do documentário, mais um dogma desta escola para a representação do real. Para a composição deste paradigma, um dos elementos principais foi a narrativa cinematográfica, que criava as histórias, com todos os códigos e sub-códigos para a nova linguagem.

A iluminação das cenas internas não era elaborada. Em muitos filmes estão explícitas as falhas da fotografia, como são observadas no filme *Ladrões de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica, que apresenta questionável qualidade técnica. A iluminação é fraca, deixando algumas cenas na penumbra e até sem definição clara do que está se desenvolvendo na tela.

Contudo, os movimentos de câmera e os enquadramentos que criam a fotografia são compostos de criatividade e técnicas apuradas, para captar os movimentos sem nenhuma pressa, mais próximo da realidade, como explica Bazin:

Era preciso ter ali o desembaraço e a segurança do olho de Rossellini, de Lattuada, de Vergano e de De Santis. A câmera deles possui um tato cinematográfico bem perspicaz, antenas maravilhosamente sensíveis, que lhe permite apreender num repente o que é preciso, como é preciso.⁵⁷

O crítico acreditava que as opções estéticas da nova escola a aproximavam da linguagem jornalística, que para ele estava mais próxima da realidade. Na busca de uma linguagem jornalística, a fotografia não poderia ser rebuscada, como explica Bazin: “O estilo reportagem se identifica para nós com o aspecto acinzentado das atualidades. Seria um contra-senso cuidar ou melhorar excessivamente a qualidade plástica do estilo”.⁵⁸ Embora, o estilo reportagem não seja um paradigma da nova escola, é encontrada, na maioria dos filmes neo-realistas, uma fotografia cinza e cenas são capturadas sem ensaio para imprimir mais realidade à narrativa.

A escola neo-realista criou um novo estilo cinematográfico que foi seguido por vários países europeus e latino-americanos, mas suas escolhas estilísticas e a insistência de levar o “real” para as telas são discutidas e criticadas por vários autores. Uma das técnicas mais difundidas pela escola, o uso de atores não-profissionais, que revolucionou a arte de interpretar no cinema, logo foi questionada, colocando em dúvida o “realismo” dos novos personagens, como explica Aumont:

O recurso a atores não-profissionais, tão “naturais” quanto o cenário, pois supostamente eles nele viveriam aí, também é limitado e razoavelmente “fabricado”. O fato de serem não-profissionais não impede que tenham de atuar, isto é, representar uma ficção, mesmo se essa ficção se parece com sua existência real e se, com isso, sejam obrigados a se dobrar às convenções da representação. Além disso, deve-se notar que, no estúdio, eram substituídos por atores profissionais, o que tenderia a provar que sua expressão “realista” não era realista o suficiente.⁵⁹

⁵⁷ BAZIN, 1991, p. 248.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁹ AUMONT, 1994, p. 139.

A escolha dos atores não-profissionais seria revista, também, pelos neo-realistas, que na segunda fase do movimento passaram a utilizar atores profissionais, pelas exigências do mercado e para evitar problemas com os figurantes. Fabris explica: “muitas delas sacrificavam o que tinham para poder ingressar no cinema, ou então, uma vez ingressadas, esperavam consolidar uma carreira, o que, na maioria dos casos, não ocorreu”.⁶⁰ Assim, uma das escolhas da nova escola cinematográfica, foi revista a partir de 1952, mas apesar das novas opções a escolha de atores não-profissionais foi difundida como uma marca dos neo-realistas e copiada pelos outros países que seguiram essas influências.

A escola neo-realista buscava, em suas produções aproximar-se da “realidade”. Na construção desse paradigma, o cinema mascarou a produção cinematográfica para aproximar-se da vida real, um recurso discutido, elogiado e criticado por vários autores. Para o semiótico Yuri Lotman, os diretores nesse período esquecem o objetivo da Sétima Arte:

A arte da verdade nua e crua, que procura libertar-se de todos os tipos existentes de convenção artística, exige uma cultura vasta para ser compreendida. Democrática pelas suas idéias, este tipo de arte torna-se, devido à sua linguagem, demasiado intelectual. O espectador com pouca preparação começa a aborrecer-se. Lutar contra isso conduz à revalorização de uma linguagem artística voluntariamente primitiva, tradicional, mas mais próxima do espectador.⁶¹

A recusa do espectador pela “realidade” apresentada pelo diretor foi uma das dificuldades do novo estilo cinematográfico. A repercussão com o grande público não foi a esperada, mas este fenômeno não era exclusivo dos filmes neo-realistas. Os filmes de Sergei Eisenstein também foram rejeitados pelos russos na época de lançamento. O historiador Marc Ferro cita o exemplo do filme “*A greve*”, de Sergei Eisenstein, que não obteve a resposta esperada dos camponeses na União Soviética, quando foi exibido:

Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura. Por exemplo: as alegorias do açougue, em *A greve*, suscitavam muito bem o efeito desejado nas cidades, mas os camponeses, habituados a ver correr o sangue daquela forma, permaneciam indiferentes. Acrescente-se a essa observação de Eisenstein que os camponeses também não tinham a “educação” que permite apreender tal figura como uma alegoria. Evidência.⁶²

⁶⁰ FABRIS, 1996, p. 83.

⁶¹ LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978. p. 42-43.

⁶² FERRO, 1992, p. 17-18.

O espectador não quer participar na tela do seu dia-a-dia, pois ele procura identificação fora do seu cotidiano. Entrar na sala de cinema para rever os problemas da vida não seria o que o espectador busca num filme. Os elementos que ligarão o público ao filme serão selecionados pelo espectador, que apontará “seu” personagem na narrativa.

A busca pelo “real” na cinematografia italiana, conforme apóia Bazin, seria revista anos mais tarde, quando a “realidade social” na Itália já havia se modificado. O crítico cinematográfico reavalia suas considerações, que colocavam a escola neo-realista como a mais realista e, por conseqüência tinha obtido respaldo e reconhecimento. Bazin reconsidera os fatores que fizeram desta escola uma referência mundial: “a verdadeira revolução foi feita muito mais ao nível dos temas do que do estilo; do que o cinema tem para dizer ao mundo, mais do que da maneira de o dizer”.⁶³ Naquele período, dizer ao mundo era: exibir nas telas a história sem rodeios, com suas mazelas, conceitos e valores de um país. Esses valores foram a mola mestra para a grande bandeira dos cineastas na Itália pós-guerra, que era a criação de um cinema nacional, ideário que foi facilmente exportado para outros países, que precisavam imprimir a própria identidade refletida em produções cinematográficas locais.

Contudo, as críticas ao novo modelo cinematográfico não se restringem às técnicas e à aproximação com o “real”, outro ponto que foi amplamente discutido é o período de duração deste movimento. Consenso entre diretores e críticos, o lançamento do filme *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*), de Roberto Rossellini, em 1945, marca o início deste movimento, mas o término destas produções e os filmes que pertencem gera discordância entre diretores e críticos. Para o professor Mario Verdone, o neo-realismo e as obras realistas estendem-se até 1962, como explica:

Qualcuno dice che il neorealismo dura circa cinque anni, da *Roma città aperta* del '44-45 a *Umberto D.* del '51. Io non sarei così categorico nelle definizioni cronologiche. Ci sono pellicole successive, come *Accattone*, del '60, e *Mamma Roma*, del '62, di Pasolini, o *Le mani sulla città*, del '62, di Francesco Rosi, che non sono certo più connesse ai temi della guerra e

⁶³ 1991, p. 72.

della resistenza, però sono legate alla vita vera, popolare o piccoloborghese, e quindi in questo senso sono ancora film neorealisti.⁶⁴

Os críticos Raumont Borde e André Bouissy discordam de Verdone. Para eles, o término do movimento ocorre em 1955, quando o cinema italiano entra em uma crise profunda, imposta pela censura aos filmes neo-realistas, que questionavam os problemas do povo e do país, desencadeando uma resistência do governo a estas produções.

Os filmes neo-realistas são excluídos das salas de exibição e a verba de apoio à produção não chega aos diretores do movimento. Identificados com os partidos de esquerda e a ideologia comunista, eles perdem lugar nas salas de cinema para as produções hollywoodianas, que não questionavam a política e o modo de vida dos italianos e eram apoiadas pelos católicos, como explica Fabris:

Os católicos, que, desde a década de 30, já contavam com uma vasta organização cultural, haviam elaborado toda uma estratégia que lhes permitia controlar os pontos-chave da indústria cinematográfica. Além de prestarem todo o seu apoio às indústrias americanas, por meio da presença de eclesiásticos nas comissões censórias, boicotavam as melhores produções neo-realistas, tachando-as de amorais e filocomunistas.⁶⁵

A falta de distribuição e, conseqüentemente, a falta de público e a perseguição que os diretores neo-realistas sofreram, a partir de 53, determina um novo perfil na cinematografia italiana, que seria chamado de neo-realismo rosa. Filmes que não se privam de atores famosos e seus roteiros não têm mais o engajamento ideológico e social. Esse gênero resgata o público nas salas de cinema, que já não comparecia com a mesma freqüência para os filmes neo-realistas. A Itália, com uma economia agrícola do pós-guerra, dava espaço para um país em pleno desenvolvimento. Esse novo perfil também chegou aos espectadores, que queriam uma nova dramaturgia, não se identificando mais com os questionamentos sociais e ideológicos dos filmes neo-realistas.

⁶⁴ Entrevista com Mario Verdone. Tradução nossa – Qualquer um diz que o neo-realismo dura cerca de cinco anos, de Roma Cidade Aberta de 44-45 a Umberto D. de 51. Eu não serei assim categórico na definição cronológica. São películas sucessivas, como Accattone, de 60, e Mama Roma, de 62, de Pasolini, o Lê mani sulla cita, de 62, de Francesco Rosi, que não são certamente mais com o tema da guerra e da resistência, mas são legados da vida verdadeira, popular ou pequena burguesa e por isto neste senso são novamente filmes neo-realistas. **Revista 30 Giorni**, Luglio/agosto 2001. Disponível em: <www.30giorni.it>. Acesso em: 18 jul. 2006.

⁶⁵ Nelson Pereira dos Santos: **Um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP, 1994. p. 30.

Mesmo com um número reduzido de produções, esses diretores ainda mantiveram este gênero até o início dos anos 60. As produções influenciaram os movimentos cinematográficos europeus subseqüentes, como a Nouvelle Vague e o Free Cinema Inglês, os cinemas latino-americanos, como o Cinema Novo brasileiro e as outras cinematografias da Argentina e de Cuba, entre outros países.

As influências do cinema italiano nos outros países não surgiram da técnica, do trabalho desenvolvido com os atores e nem das histórias que relatavam os problemas de uma Itália destruída pela Segunda Guerra. Isso se deu pela regionalidade da “realidade nacional” proposta pelos diretores. Na América Latina, o neo-realismo estimulou os diretores a levarem para as telas as produções com sotaque latino. Era a motivação que faltava à cinematografia dos diretores latino-americanos, um desagravo aos filmes produzidos no Brasil e na Argentina, que copiavam a fórmula dos Estados Unidos. A possibilidade de criar o próprio cinema foi o grande estímulo para os novos artistas. Era a mistura perfeita para diretores e atores desprezados pelos estúdios.

A falta de uma indústria cinematográfica brasileira e Argentina, também facilitou a aproximação com a nova linguagem, que não exigia grandes produções para a realização de um filme, o que será discutido no próximo capítulo.

A Sétima Arte, como linguagem, pode aproximar os países, no momento em que apresenta as diferenças e mostra o modo de ser de cada um. O cinema é regional e o cinema neo-realista não fugiu a esta regra, pois mostrava o que acontecia no país, não interessando o que havia além muros. Esta regionalidade do cinema será apresentada no próximo capítulo, por meio de diferentes abordagens e olhares que o cinema brasileiro e argentino coloca em suas obras com influências neo-realistas.

CAPÍTULO 3

INFLUÊNCIAS DO NEO-REALISMO NA AMÉRICA LATINA: O CASO BRASIL E ARGENTINA

Mais que uma mudança no formato e na linguagem cinematográfica, o neo-realismo tem influência nas produções de vários países europeus e latino-americanos, a partir da década de 50, pela narrativa regional de seus filmes, que impulsionava os novos diretores à criação de um cinema nacional. A nova escola de cinema possibilitou a divulgação da cultura, dos símbolos e das representações dos povos latinos por meio do cinema nacional.

A proposta tira a Sétima Arte do monopólio dos estúdios cinematográficos e coloca o cinema nas ruas, em contato direto com o povo. O conteúdo desse novo formato representa a “realidade” do Brasil e da Argentina, com suas mazelas colocadas sem artifícios, assim como aconteceu na Itália. O diretor explora, através da narrativa, as diversas faces do País, mostrando o sertão, a pobreza, as desigualdades sociais, as favelas, pequenas cidades e outras localidades próximas ao seu universo.

O olhar latino-americano demonstrado na grande tela não foi uma novidade só para os outros países, mas também para os brasileiros e para os argentinos. Acostumados com o artificialismo das películas importadas, que lotavam as salas de cinema e difundiam o estilo de Hollywood para todos os países da América Latina, com o aval do governo, que não queria questionamentos sobre a economia e a política governamental, esses espectadores foram surpreendidos com outras possibilidades de imagens “nacionais”.

A crise social do Brasil e da Argentina, no momento de criação dos filmes neo-realistas, é outro elemento de identificação com a escola italiana de cinema. No Brasil, em 1954, com a morte de Getúlio Vargas, termina a era getulista, que acabara com a pluralidade nas artes, e uma nova leitura do nacional será realizada a partir desse momento. Os cineastas desejam uma produção que não lembre o estilo do período nacional-desenvolvimentista, com filmes que não retratavam a “realidade” do Brasil.

Na Argentina, depois da queda de Perón e o fim do regime autoritário, ocorre a abertura para os filmes americanos, que virá a desencadear um movimento pela produção nacional. A partir de 1960, os realizadores argentinos preparam o novo cinema nacional; os diretores dessa década não reconhecem o cinema anterior, pois não querem lembrar em nada as produções do período peronista, procurando inspiração nos filmes neo-realistas o modelo para as novas produções cinematográficas.

Através das películas neo-realistas, brasileiros e argentinos começaram a desnudar a própria história do País, nem sempre com receptividade, como veremos neste capítulo, mas entenderam que o Brasil e a Argentina não se limitavam aos grandes centros urbanos. Mostram que a geografia destes países não é composta somente de grandes prédios e asfalto, mas de muitas localidades e que outros contornos geográficos devem ser explorados.

Esses diretores são os responsáveis pelas imagens que retratam o momento do país, região ou cidade, a partir de uma escolha pessoal colocada no olhar cinematográfico. As imagens cinematográficas e seus códigos são o referencial de um período, de uma época histórica desses lugares e de seu povo. Os filmes são a memória de uma época e podem mostrar aos espectadores os signos deste momento e a imagética regional da América Latina no período filmado.

3.1 Influências neo-realistas no Brasil

Assim como na Itália, no período fascista de Mussolini, a produção cinematográfica, no Brasil, é controlada pelo Estado, do Estado Novo (1937 a 1945) até o término do segundo mandato de Getúlio Vargas (1951 a 1954). Nesse período, o nacional constitui o tema do cinema, da música, do teatro e das outras formas populares de expressão, pois a produção está a serviço do regime. Os investimentos

culturais e o que deveria ser difundido para a população são determinados pelo Estado, tal como explica Mendonça:

O Estado investiria em projetos culturais grandiosos, situados no limite entre a mobilização controlada das massas e a mera propaganda política do regime. Foi esse o caso da criação de serviços na área de radiodifusão, comunicação e canto coral, todos eles instrumentalizados de uma imagem de Brasil integrado – orgânico e harmônico – capaz de obscurecer as diferenças inerentes à sociedade de classes.⁶⁶

O cinema foi utilizado como meio de divulgação das belezas naturais do país, das riquezas da pátria, dos temas históricos e de assuntos cívicos. Por meio do controle dos meios de comunicação de massa, o país criava as imagens que seriam o referencial imagético do povo.

Paralelamente às produções do Estado, o cinema brasileiro leva para as telas, no final da década de 30, no Rio de Janeiro, os primeiros filmes musicarnavalescos, que mais tarde seriam chamados de chanchadas. O gênero, que satirizava as produções de Hollywood, mostrava o malandro carioca, o povo e as situações do cotidiano e não tinha uma preocupação de questionar o momento político e social do país em seus filmes.

Preocupados com a qualidade do cinema brasileiro, pois não creditavam valor técnico e nenhuma qualidade para as chanchadas, em novembro de 1949 é fundada, em São Paulo, a Vera Cruz, um complexo cinematográfico que mudaria o modo de se fazer cinema no País. A proposta do estúdio era realizar um cinema de qualidade, que pudesse competir com o de Hollywood. A Vera Cruz, com seu aparato técnico, estúdios e profissionais especializados, a maioria destes técnicos importados da Europa, passou a ser o sonho de todos os novos cineastas, como relata Roberto Santos:

A produção dos grandes estúdios era bem cuidada e tecnicamente muito boa; apenas os temas dos seus filmes é que eram falsos. Nós então pensávamos que poderíamos aproveitar o aparato técnico e de produção das grandes empresas para fazer filmes autênticos. Era uma posição realmente contraditória, a nossa. Porque pensar em novos temas radicalmente diversos da linha de produção das empresas e supor que se podia contar com elas, ou mesmo atuar dentro delas, para modificar a linha de produção que elas tentavam impor.⁶⁷

⁶⁶ LINHARES, Yedda Maria. **História geral do Brasil**. In: MENDONÇA, Sônia Regina de. São Paulo: Campus, 2000. p. 346.

⁶⁷ SANTOS, Roberto apud FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p. 60.

Os novos cineastas discutiam uma abordagem voltada para os hábitos e costumes do povo brasileiro. O grupo de cinema, formado por Nelson Pereira dos Santos, Alex Viány, Rodolfo Nanni e Flávio Tambellini, entre outros, que freqüentavam os cineclubes e os seminários de cinema, estavam cheios de idéias novas no final de 1949. Colocar na tela o momento que o país vivia era o desejo desses cineastas, como explica Vyani: “nós tínhamos tudo isso na cabeça, uma preocupação muito grande com a captação da realidade, com o momento brasileiro, o nosso ali e agora daquele tempo”⁶⁸. A realidade social do país será a bandeira dos diretores, a partir de 1950, no movimento das artes pela recuperação do nacional.

O novo modelo cinematográfico deve mostrar o Brasil como ele é, valorizar suas raízes. Um cinema independente – esta é a nova proposta dos cineastas brasileiros, idéia apresentada no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, em 1951, e defendida por Nelson Pereira dos Santos como a nova via do cinema no País:

Cinema Independente significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento de liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior parte da produção para o mercado interno seja a produção nacional.⁶⁹

As novas propostas recebem endosso nos anos seguintes com o Primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em 1952, no Rio de Janeiro, e com o II Congresso, em 1953, em São Paulo. Os debates desenvolvidos pelos cineastas vão desencadear um movimento pelo cinema nacional, por espaço nas salas de cinema e uma distribuição no País. Serão as primeiras denúncias sobre a dominação do cinema estrangeiro, como explica Fernão Ramos:

Denunciam-se diferentes tratados e convênios do Brasil com os Estados Unidos, que criam condições amplamente favoráveis à importação do produto norte-americano; denuncia-se o boicote das distribuidoras estrangeiras aos filmes nacionais; denuncia-se a prática da distribuição em lotes, que força o exibidor a aceitar vários filmes para obter o único que lhe interessa.⁷⁰

⁶⁸ FABRIS, 1994, p. 62.

⁶⁹ Ibid, p. 70.

⁷⁰ RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 274.

Os novos ideais para a produção cinematográfica brasileira não estavam em consonância com as produções dos estúdios, criados no final da década de 40, em São Paulo. A linha das produções da Multifilmes S/A, da Companhia Cinematográfica Maristela e do complexo cinematográfico Vera Cruz, que não tinham interesse em produções com enfoque social, estava mais interessada em produzir filmes com a aparência das produções estrangeiras, com destaque na qualidade e no *star system*, modelo produzido por Hollywood. Entre todos os estúdios criados dentro desse período desenvolvimentista, o de maior destaque, não somente pelas produções, mas pelo projeto desenvolvido, será o da Vera Cruz.

O estúdio visava ao mercado externo e, para divulgar suas produções, não poupou investimentos, contratou técnicos da Europa e montou um elenco nos moldes hollywoodianos. Apesar de todos os investimentos, as produções da Vera Cruz não alcançam o sucesso almejado pela companhia; o tripé produção, distribuição e exibição não obtém o resultado esperado, e a empresa acumula um prejuízo atrás do outro.

A dificuldade com a distribuição não foi o único problema enfrentado pela Vera Cruz; a empresa foi duramente criticada pelos novos cineastas, que cobravam um cinema com menos técnica e mais conteúdo. As críticas às produções da Vera Cruz foram publicadas na Revista *Fundamentos*, em São Paulo, que tem Nelson Pereira, Alex Vyani e Carlos Ortiz, como críticos de cinema. Eles buscavam mudanças nas produções da Vera Cruz, para viabilizar o sonho do cinema nacional. Mas esse ideal não seria concretizado, porque em 1954, depois de produzir 18 longas-metragens, a Vera Cruz fecha as portas, colocando um ponto final nas expectativas dos cineastas, que eram de transformar as produções cinematográficas desse complexo em filmes mais engajados.

A falta de perspectivas e as dificuldades impostas para produzir um cinema questionador pelos estúdios da época levam os realizadores à procura de outras alternativas para o cinema brasileiro. As propostas apresentadas durante os Congressos Nacionais de Cinema seriam lembradas e colocadas em prática, pois eram as alternativas mais próximas da realidade desses cineastas. Fernão Ramos explica as alternativas:

A produção deveria ser artesanal, rápida, barata, realizada por pequenas equipes e, de preferência, fora dos estúdios. O refinamento formal também

deveria ser deixado um pouco de lado, procurando-se dar mais atenção ao conteúdo dos filmes. E o ideal de conteúdo em vista é claramente sugerido pelo neo-realismo italiano, que influenciou muito a crítica cinematográfica da época. Os filmes italianos, tecnicamente precários, mas impregnados de “realidade” e humanismo, eram contrapostos ao artificialismo e superficialidade das produções norte-americanas.⁷¹

Essa proposta era perfeita para os jovens cineastas, que também não queriam levar para as telas do cinema a caricatura nem a comédia, como era produzido na Atlântida com as chanchadas; queriam mudar essa realidade cinematográfica. Inspirados nas leituras e nos debates que realizavam no período do Grupo de Cinema paulista, os realizadores encontram inspiração no neo-realismo, para continuar produzindo o cinema nacional. As influências neo-realistas viriam através dos filmes, livros e do material publicado em São Paulo, que foram absorvidos por esses cineastas, como explica Helena Salem:

Não era nos soviéticos, mas nos neo-realistas italianos que os jovens aspirantes a cineastas paulistas iam buscar sua principal fonte de inspiração para os projetos futuros. Eles freqüentavam a Livraria Monteiro Lobato, no centro de São Paulo, liam livros e revistas de cinema europeu, como *Bianco e Nero*, e detinham-se especialmente em Cesare Zavattini (roteirista, entre outros, de *Ladrões de Bicicleta* e *Milagre em Milão* de Vittorio de Sica).⁷²

E Nelson Pereira dos Santos complementa:

Minha geração estava profundamente ligada aos problemas do país, preocupada em estudar o Brasil, ler os autores brasileiros, os sociólogos, e buscando uma participação política muito acentuada, participação essa no sentido de transformar essa realidade. Esta síntese entre fazer cinema e discutir nossa realidade foi encontrada no modelo italiano, no neo-realismo.⁷³

A temática neo-realista e a estética utilizada pelos diretores desta escola vinham ao encontro de todas as influências documentais que estes diretores receberam no início da carreira. O documentário era parte das idéias difundidas no PCdoB (Partido Comunista do Brasil), em que a maioria destes jovens militava, e que queria mostrar a realidade do povo brasileiro. O estilo documental foi a escola

⁷¹ 1987, p. 275.

⁷² 1996, p. 88.

⁷³ In: Neo-realismo na América Latina. **Revista Cinemas**. n. 34. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003. p. 3.

de muitos diretores brasileiros nos primeiros anos de carreira, daqueles que trabalharam em jornais cinematográficos e documentários, como explica Jean-Claude Bernardet:

O estudo do cinema brasileiro, em suas primeiras décadas, deve partir não do longa-metragem de ficção – que “é o sonho, a vontade, o verdadeiro cinema, mas exceção” – mas sim dos documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos, pois é este tipo de cinema que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros.⁷⁴

A produção dos jornais cinematográficos teve início em 1921 e foi o suporte para a produção brasileira até 1949. Na década de 30 e 40, o cinema se restringe às Chanchadas do Rio de Janeiro, porque a produção paulista, nesse período, foi de apenas seis longas-metragens, um número insignificante para atender a demanda dessa área. A alternativa para os profissionais de cinema foi trabalhar nos jornais cinematográficos e documentários realizados pelo governo, como explica Ramos: “a propaganda (getulista ou ademarista, governamental ou privada) era a base de sustentação dos nossos filmes naturais”.⁷⁵ Essa era a realidade dos técnicos e diretores cinematográficos até 1949, quando surgiram os estúdios de São Paulo, que apresentaram uma nova proposta de trabalho. Mas os documentários ainda seriam a via de expressão dos jovens cineastas, que buscavam um cinema nacional militante, que revelasse a realidade do País. Nesse viés, surge o primeiro trabalho de Nelson Pereira, *Juventude*, em 1950, um documentário sobre a vida dos trabalhadores de São Paulo.

A técnica documental serviria de base para as novas produções, que têm como influência o cinema neo-realista. Uma produção sem muitos efeitos e uma temática que trata da realidade do momento. O neo-realismo continha a fórmula adequada para o momento, não só pelo *slogan* do nacional, mas também pela facilidade na produção. As características do neo-realismo se encaixavam perfeitamente com a realidade brasileira, como explica Nelson Pereira:

O cinema das ruas, de autor, livre das limitações dos grandes estúdios, das pressões dos produtores e montadores. Era o cinema da Itália destruída pela guerra, em crise de identidade. E esse deveria ser também o cinema

⁷⁴ BERNARDET apud RAMOS, 1987, p. 191.

⁷⁵ RAMOS, op. cit., p. 191.

de um país pobre como o Brasil, que tentava criar a sua cinematografia praticamente do zero. Eu não via nenhum ponto de referência no cinema brasileiro anterior – diz Nelson – que fosse ao encontro da cultura nacional. A gente estava começando do nada.⁷⁶

O diretor não encontra referências no cinema nacional porque as produções realizadas até aquele momento não tinham um enfoque social, as narrativas giravam em torno dos musicarnavalescos produzidos pela Atlântida, de adaptações da literatura brasileira e outros temas românticos ou cômicos. Era uma linha justificada pela censura imposta no País, pelo governo de Getúlio Vargas, pois não era permitido questionar o modelo político implementado, nem levantar discussões sobre os problemas sociais da população. Portanto, as temáticas questionadoras e os debates que seriam colocados nos filmes dos jovens cineastas estavam realmente começando naquele momento.

O interesse em levar para o cinema a realidade bruta é um dos problemas desses realizadores. O roteiro de *Rio, 40 graus*, 1954, primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, é recusado pelos estúdios devido à temática social. A primeira produção brasileira com as influências do neo-realismo é gravada no Rio de Janeiro, de forma independente, sem apoio dos estúdios e sem incentivos do governo. Para viabilizar a produção, o diretor criou um sistema de cotas, de cinco mil a 100 mil cruzeiros, que eram vendidas para os interessados. Em 20 de março de 1954, começam as gravações de *Rio, 40 graus*, trabalho que, entre idas e vindas para conseguir verbas, seria concluído em 26 de março de 1955.

No filme de Nelson Pereira, estão nitidamente as influências neo-realistas, pois os diálogos utilizam a linguagem dos moradores do morro, do dia-a-dia das pessoas, com seus erros e suas gírias, um contraste com a fala dos filmes dos estúdios. Ele não queria filmes com o português correto, porque não era o modo do brasileiro se expressar no cotidiano. Porém, a linguagem ainda não havia sido utilizada no cinema nacional: “Havia um preconceito de botar nos filmes a língua falada corrente, errada, que é a nossa mesmo”⁷⁷. Assim, Nelson Pereira utiliza mais um paradigma do neo-realismo, pois como os italianos, que resgataram no período neo-realista os dialetos de sua gente, proibidos pelo fascismo, os brasileiros

⁷⁶ In: SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 89.

⁷⁷ SANTOS, In: SALEM, 1996, p. 90.

resgatam a linguagem coloquial do seu povo, que não era utilizada no período nacionalista.

Outro elemento neo-realista presente na obra de Nelson Pereira é a escolha de atores não profissionais para compor o elenco do filme. Muitos atores de *Rio, 40 graus* foram escolhidos no Morro do Cabuçu, no Rio de Janeiro, e entre eles estão os cinco meninos que conduzem a história como vendedores de amendoim. Nelson faz uma crítica racial em seu filme, quando escolhe um elenco composto, em sua maioria, por atores negros. O diretor queria um papel de destaque para os negros em seu filme, pois não enxergava isso nas demais produções, como explica: “O preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada doméstica. Isso era preconceito”⁷⁸. E a jornalista Helena Salem complementa: “era o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência”⁷⁹.

Rio, 40 graus é a história de cinco vendedores de amendoim, em lugares diferentes e turísticos da então Capital Federal. Seguindo os preceitos neo-realistas, o filme apresenta vários questionamentos sociais, como a exploração dos meninos que vendem amendoim pelos donos dos pontos, dos burgueses em contraste com os pobres, o desemprego, a realidade dos favelados e o dia-a-dia do brasileiro para sobreviver. É um filme que revela pela primeira vez nas telas cinematográficas, sem preconceito, o outro lado da favela, o lado feio. O primeiro filme brasileiro a gravar cenas em favelas cariocas foi do diretor Humberto Mauro, *Favela dos meus amores*, em 1935, inclusive com participação de moradores da localidade, porém tinha uma abordagem mais romântica, misturando cenas cômicas e sentimentais, conforme a crítica cinematográfica.

Assim como a temática estava enquadrada nos moldes neo-realistas, a estética também seguiu as linhas da escola italiana. O tom cinza da fotografia era usado para lembrar a linguagem documental, que estaria mais próxima “da realidade” que os cineastas queriam levar às telas. As cenas de *Rio, 40 graus* foram rodadas, em sua maioria, ao ar livre, pois esta era a proposta do cinema independente e dos filmes neo-realistas, sem vinculação aos estúdios cinematográficos. Os recursos visuais foram descartados, e a montagem foi realizada com cortes simples e intercalados.

⁷⁸ SALEM, op. cit., p. 89.

⁷⁹ Ibid, p. 113.

O filme revela os casebres da favela e suas ruelas e faz um paralelo com os pontos turísticos da capital, mostrando os dois lados dessa cidade, que tanto pode ser bela como pode ser cruel. Ao revelar em suas imagens o dia-a-dia dos moradores que andam descalços, o filme mostra que o povo brasileiro não é composto somente de uma sociedade burguesa e revela, na tela, as mazelas do povo brasileiro, um contraste com a política implementada no País, de desenvolvimento e de crescimento.

A censura que tinha controlado as produções brasileiras e seus temas estará presente mais uma vez na cinematografia, impedindo o lançamento de *Rio, 40 graus*. O coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, proibiu a exibição em todo território nacional, em setembro de 1956, de *Rio, 40 graus*. Várias foram as justificativas encontradas pelo coronel, como explica Fabris:

Entre outros motivos, o fato deste mostrar “delinqüentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida”, utilizar “expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de país amigo”, explorar “situações para desmoralizar instituições nacionais” e apresentar histórias que “não possuem qualquer conclusão de ordem moral”.⁸⁰

Os cineastas que acreditavam na liberdade de expressão, que acreditavam no término da censura e do controle da produção artística, têm de enfrentar mais uma vez os julgamentos descabidos de autoridades despreparadas para a função. Sessões privadas são realizadas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, para a imprensa, escritores, advogados e intelectuais, para comprovar a falta de razão do chefe de polícia. A imprensa lança uma campanha pela liberação do filme de Nelson Pereira, como acrescenta Salem: “O jornalista Pompeu de Sousa, chefe de redação do Diário Carioca se tornaria um líder da campanha a favor da liberação de *Rio, 40 graus*”⁸¹. A coluna Cinelândia, da revista *O Cruzeiro*, a maior publicação semanal da época, assinada por Pedro Lima, que inicialmente tinha restrições com as produções independentes, também sai em defesa de *Rio, 40 graus*. Na coluna do dia 22 de outubro de 1955, Pedro Lima questiona os poderes do chefe de polícia:

⁸⁰ FABRIS, 1994, p. 140-141.

⁸¹ SALEM, 1996, p 116.

Não sabemos em que se baseou para revogar o ato da única entidade credenciada para ditar normas de exibição, uma vez que o filme não foi mostrado ao público, não provocou protestos ou ofendeu a moral, entidades, e, por qualquer forma, suscetibilidades nacionais ou estrangeiras. “Rio, 40 Graus” é apenas um filme baseado no neo-realismo do cinema italiano.⁸²

Apesar de todas as campanhas, assinaturas e outras formas de participação para a liberação do filme de Nelson Pereira, isto só ocorre depois da destituição do coronel da chefia de polícia em novembro de 1955. “A liberação do filme ocorre no dia 31 de dezembro, pelo Juiz Aguiar Diaz, recebendo o certificado liberatório n° 34 476 fls 200”⁸³.

Em março de 1957, o filme é lançado nas principais capitais do país. Nas primeiras semanas, foi sucesso de bilheteria, mas duraria pouco, como relata Pedro Lima em sua coluna: “A exibição de ‘Rio, 40 graus’ apesar do sucesso de bilheteria, não agradou ao público, que ali foi mais pela curiosidade de conhecer as causas de sua proibição, do que mesmo pelos seus valores”⁸⁴. Essa recusa é explicada por Fabris: “De fato, o grande público, acostumado com o acabamento formal das produções hollywoodianas, não consegue compreender a novidade que o filme representa, nem desculpar as deficiências técnicas causadas pela falta de recursos”⁸⁵.

Apesar disso, os resultados de *Rio, 40 graus* influenciam outros cineastas, que passam a acreditar na possibilidade de fazer cinema brasileiro, como explica o cineasta Walter Lima Junior: “ele representou a consciência da atividade cinematográfica no Brasil: fazer cinema além da crise e apesar da crise”⁸⁶. Nelson Pereira não deflagrava somente uma produção cinematográfica nacional, mas, ao colocar nas telas cinematográficas pela primeira vez o Brasil sem retoques, ele estaria inspirando um novo movimento cinematográfico, que seria conhecido como cinema novo.

O cinema novo continuou a linha do “nacional” e, além de discutir as injustiças sociais do País, mostra a miséria nordestina e questiona o neocolonialismo. Esse movimento é seguido por vários cineastas e tem como grande

⁸² LIMA, Pedro. Rio, 40 Graus. Coluna Cinelândia. **Revista O Cruzeiro**. p. 51, 22 out. 1955.

⁸³ LIMA, Pedro. A arte independe da autoridade. Coluna Cinelândia. **Revista O Cruzeiro**. Ed. 21 jan. 1956.

⁸⁴ LIMA, Pedro. Fragmentos do cinema brasileiro. Coluna Cinelândia. **Revista O Cruzeiro**. Ed. 07 abr. 1956.

⁸⁵ FABRIS, 1994, p. 147.

⁸⁶ SALEM, op. cit., p. 126.

idealizador o jovem baiano, Glauber Rocha, que coloca nas telas brasileiras a realidade crua do nordestino, da distribuição de terras, da religião e outras disparidades sociais. Glauber, nos primeiros anos do movimento, lança um manifesto cinematográfico, em que propõe uma estética que revele a miséria do povo do terceiro mundo, que mais tarde seria conhecida como “Estética da Fome”:

Eis – fundamentalmente – a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos verbais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nos armam futuros botes.⁸⁷

Esses cineastas buscavam revelar um Brasil mais crítico, um país de Terceiro Mundo, por meio de uma estética que foi resgatada na cinematografia brasileira com o término da ditadura militar brasileira. Assim, o cinema brasileiro buscou nas influências dos filmes neo-realistas, que deram origem ao cinema novo, os paradigmas da cinematografia atual, com seus temas sociais, políticos e um questionamento da sociedade atual. Hoje, a temática não está focalizada somente nos problemas rurais, mas questiona os problemas das grandes cidades, como a violência, o desemprego e falta de perspectiva dos menos favorecidos, o que ainda é uma “realidade” brasileira.

3.2 Influências neo-realistas na Argentina

Apesar de algumas diferenças históricas entre Brasil e Argentina, a cinematografia dos dois países teve muitas semelhanças, não necessariamente no mesmo período, mas os fatos que conduziram o cinema argentino aproximam-se do cinema brasileiro. A filmografia Argentina, assim como a brasileira, teve, nos seus

⁸⁷ ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-64.

primeiros anos, como enfoque o modo de vida dos argentinos; suas músicas e as histórias retratavam o modo de vida dos moradores daquele país.

O cinema argentino teve uma profissionalização mais rápida. Na década de 30, havia vários estúdios cinematográficos e uma produção de longas-metragens superior a qualquer País da América do Sul. A partir da exibição do primeiro filme sonoro da Argentina, *Tango*, em 1933, de Luis Moglia Barth, é desencadeado um processo de expansão cinematográfica naquele país. O momento argentino era propício para tal crescimento, como explica o historiador de cinema Argentino César Maranghello:

la existencia de la estructura dirigista estatal, la urbanización, la caída Del analfabetismo y la lenta recuperación Del poder adquisitivo motivaron el auge de la industria cultural de massas. Esta fomentó la manufactura fílmica, que mostró una brusca expansión con la fundación de productoras, pese a que no existía aún financiamiento estatal.⁸⁸

Na década de 30, muitas produtoras são criadas na Argentina, como a Lumpton, SIDE, Pampa Film, EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos) e a Sono Film, gerando um cinema competitivo, uma produção local que disputava com as produções americanas que dominavam as salas de projeção da Argentina. As produções nacionais obtêm sucesso junto ao público, porque seus filmes, sonoros, são na mesma língua do povo, mostram os problemas do dia-a-dia e o modo de vida do povo argentino, criando uma identidade nacional. As temáticas dos filmes abordam o popular, o folclore, o humor, a família, os costumes, o trabalho e todos os outros temas ligados à vida dos cidadãos argentinos.

A produção cinematográfica argentina é próspera durante toda a década de 30 e nos primeiros anos da década de 40, como explica Maranghello:⁸⁹ *Lãs películas argentinas llegaban a vários países de América Latina, y se realizaban también ventas a España, el Brasil, Rumania, Turquía y Médio Oriente.* A realidade argentina era amplamente discutida pelos críticos brasileiros, como explica a professora Luciana de Araújo:

⁸⁸ **Breve historia del cine argentino.** Barcelona: Laertes S.A, 2005. p. 69. A existência da estrutura dirigista estatal, a urbanização, a queda do analfabetismo e a lenta recuperação do poder aquisitivo motivaram o auge da indústria cultural de massas. Esta fomenta a manufactura fílmica que mostrou uma grande expansão com a fundação de produtoras, apesar de ainda não existir um financiamento estatal [Tradução nossa].

⁸⁹ 2005, p. 112. As películas Argentinas chegavam a vários países da América Latina e se realizavam vendas a Espanha, o Brasil, Romênia, Turquia e Oriente Médio.

Nos anos 1940, quando o cinema argentino se exibia em pleno apogeu do sistema de estúdio, exportando comédias e melodramas, a imprensa especializada brasileira se perguntava por que não conseguíamos seguir o exemplo do vizinho e concretizar o sempre acalentado sonho de uma indústria cinematográfica nacional.⁹⁰

Trata-se de uma indústria cinematográfica que não ultrapassaria a metade da década de 40, pois cometeria os mesmos erros que os estúdios brasileiros: preocupou-se com a produção dos filmes e descuidou-se da distribuição e comercialização de suas películas. O cinema argentino, assim como o brasileiro, não teve condições de competir com os distribuidores norte-americanos, que dominavam o mercado cinematográfico em toda a América Latina. Para acabar com as películas argentinas, logo depois do início da Segunda Guerra Mundial, seus filmes foram boicotados pelos americanos. Em 1942, o mercado cinematográfico argentino distribuía 34 por cento dos filmes apresentados na América Latina, mas, a partir de 1943, sua produção começou a diminuir, pela falta de produtos para a confecção das películas, precariedade instituída pelos americanos para diminuir a influência dos argentinos no mercado cinematográfico, como explica Maranghello:

Se utilizo entonces, para boicotear a nuestro cine, la excusa de que el gobierno aún mantenía relaciones con el Eje. El embargo potenció la fragilidad estructural del mercado interno: los industriales eram impotentes frente a los exhibidores, que se negaban a comercializar las películas a porcentaje. En agosto de 1944, fue el coronel Juan D. Perón quien arbitró en el problema mediante el DL 21.334, que obligó a pasarlo a porcente. Comenzo así la dependencia del apoyo estatal.⁹¹

O cinema argentino é modificado e, para continuar produzindo, necessita do apoio do governo e de seus incentivos.

A partir de 1946, Juan D. Perón assume o governo da Argentina, instituindo uma nova fase na produção cinematográfica local, ainda desconhecida pelos produtores, que submete todas as produções às regras estatais. As novas películas deveriam seguir as linhas determinadas pelo regime, sem criatividade, com temas pobres, que relatavam o trivial. Com isso, o artista perde sua liberdade de criação, como explica a pesquisadora Maria Helena Capelato:

⁹⁰ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Cultura:** o “novo” cinema argentino. Revista Teoria e Debate. Jun/ Jul/ Ago de 2003. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br>>. Acesso em: 08 jun. 2006.

⁹¹ MARANGHELLO, op. cit., p. 112. Utilizou-se então, para boicotar a nosso cinema, a desculpa de que o governo ainda mantinha relações com o Eixo. O embargo potencializou a fragilidade estrutural do mercado interno: os industriais eram impotentes frente aos exibidores, que se negavam a comercializar as películas a porcentagem. Em agosto de 1944, foi o coronel Juan D. Perón quem julgou o problema mediante o DL 21.334, que obrigou a passar a porcentagem. Começou assim a dependência do apoio estatal [Tradução nossa].

O peronismo, tanto quanto o varguismo, recusava a arte pura e a existência do artista como indivíduo; em razão disso defendeu o controle do estado na área da cultura. A submissão da cultura e de seus produtores era justificada em razão dos valores nacionais. Sem controle, argumentava o líder argentino, a cultura se dilui num mar de inquietudes espirituais. O naufrágio da cultura de um povo significa a perda do próprio ser nacional.⁹²

A falta de criatividade imposta pela linha doutrinária da política estatal não deixava muitas opções para os roteiristas, que criavam personagens vazios e histórias sem conteúdo. Afastavam, assim, os espectadores das salas de cinema que exibiam os filmes argentinos, como explica Maranghello:

Fue también notable la tendencia de los guionistas por describir personajes con vacíos existenciales, amores contrariados, falta de proyectos vitales; así como la caída de otros en la locura. EL espectador no sabía si recibirla como documento de la incomodidad ideológica que vivía la intelectualidad (como se trasluce, por ejemplo, en varios textos de Cortazár) o como producto de una insuficiencia de ideas.⁹³

Os produtores, atores e diretores que discordavam da política adotada por Perón foram exilados. Fecharam-se produtoras cinematográficas, restando a Sono Film e a Asociados General Belgrano.

Os filmes não poderiam fazer referência aos problemas atuais, nem críticas ao sistema. Capelato lembra: “Não se permitiam críticas à vida nacional; não se podiam mostrar pessoas desesperadas, com problemas, e os filmes tinham de exibir um mundo argentino feliz e próspero”⁹⁴. Os temas estavam divididos entre dois eixos, como acrescenta Maranguello: “La conciliación de los conflictos sociales y la existencia de un Estado Fuerte”⁹⁵. Os novos paradigmas do cinema argentino seguiam as linhas adotadas por Getúlio Vargas, que era a mesma linha de Mussolini no cinema italiano: mostrar um país forte, com um povo feliz e em pleno desenvolvimento.

⁹² **Multidões em cena.** Propaganda política no varguismo e no peronismo. Capinas: Papyrus, 1998. p. 100.

⁹³ 2005, p. 114. “Foi também notável a tendência dos roteiristas em descrever personagens com vazios existenciais, amores contrariados, falta de projetos vitais; assim como a queda de outros na loucura. O espectador não sabia se recebia como documento da inconformidade ideológica que vivia a intelectualidade (como se trasluze, por exemplo, em vários textos de Cortazar) ou como produto de uma insuficiência de idéias” [Tradução nossa].

⁹⁴ CAPELATO, 1998, p. 111.

⁹⁵ MARANGHELLO, 2005, p. 114. A conciliação dos conflitos sociais e a existência de um Estado forte. [Tradução nossa].

Durante os dois governos de Perón (1946 a 1955), o cinema argentino recebeu amplo apoio para as produções nacionais. Não diminuiu a produção, mas a falta de controle do produto foi o problema da Argentina, que, apesar da quantidade numerosa de películas, não conseguiu manter o público nas salas de cinema. Nem mesmo as leis protecionistas da Argentina, que diminuiriam drasticamente a entrada de filmes estrangeiros, conseguiram competir com o modelo norte-americano.

A cinematografia Argentina seguiu esse modelo até a queda de Perón em 1955. O golpe de 1955 foi determinante para a produção, como explica Maranguello:

Despues Del golpe de Estado de 1955, hubo investigaciones, procesos, interdicciones y exilios. De todo ello, resultó la bancarrota de la producción, exceptuada la hegemonia de sono filme. Con un mercado interno insuficiente, sin mercados exteriores ni posibilidad de recuperar los costos, los estudios se furrón cerrando, mientras que los exhibidores se negaron a pasar cine argentino.⁹⁶

As mudanças governamentais que ainda seriam impostas, teriam seus reflexos na cinematografia Argentina, que também tem suas idas e vindas antes de realizar seu primeiro filme neo-realista. A falta de identificação do povo com os temas abordados no período pós-peronismo, que teve como enfoque os conflitos burgueses, afastava a população menos abastada das salas de cinema. As realizações com enfoques nacionais ficam por conta dos cineclubistas argentinos, que, como os brasileiros, realizam produções independentes, fora dos estúdios.

Esses jovens cineastas tiveram como base para as novas realizações as influências documentais, pela facilidade da produção e pelo enfoque da “realidade”. A estética documental também foi difundida na primeira escola cinematográfica argentina criada, em 1956, pelo cineasta Fernando Birri: o Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional Del Litoral. A linguagem documental pregada por Birri tem como base os princípios da escola neo-realista italiana, conhecimento que ele adquiriu no período em que esteve na Itália, onde estudou durante os anos de 1952 a 1955, no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma.

⁹⁶ Op. cit., p. 147. Depois do golpe de Estado de 1955, houve investigações, processos, interdições e exílios. De tudo isso resultou a bancarrota da produção, com exceção da hegemonia da Sono Film. Com um mercado interno insuficiente, sem mercado exterior nem possibilidade de recuperar os custos, os estúdios foram se fechando, enquanto que os exibidores se negavam a passar cinema argentino [Tradução nossa].

Ao implementar a linguagem documental em suas produções, a escola de cinema faz um resgate da cinematografia Argentina, que formou seus primeiros cineastas nesse estilo cinematográfico. As produções argentinas realizadas até 1915 não foram as ficções, mas os noticiários e os documentários. Este gênero cinematográfico sempre esteve presente nas produções do país vizinho, em alguns períodos com maior destaque e, em outros, mais voltado para divulgar as ideologias do Estado. No período peronista é utilizado para divulgar as linhas do partido, as benesses do governo e suas conquistas.

O documental, estilo mais próximo dos cineastas e dos cineclubistas, leva esses realizadores ao encontro do neo-realismo, pela proximidade com o “real”. Além das influências da Escola de Cinema, os novos cineastas encontram auxílio nas revistas direcionadas para a Sétima Arte e nos filmes neo-realistas. Nessas publicações, eles conhecem as novas idéias do cinema europeu e o pensamento de Bazin. As idéias de André Bazin a respeito de um cinema autoral seriam a base do novo cinema argentino, como explica Maranghello:

La renovación siguió lãs pautas que André Bazin y su política de los autores había difundido a través de la revista Cahiers du Cinema. Es que la cinefilia de la década de 1950 fue un compromiso de pensamiento y acción, y tuvo como meta el desarrollo de una política estética. Entonces, salvo excepciones de algunos realizadores clásicos, se consideró al cine de estudios como una etapa fallida.⁹⁷

Os realizadores que surgem nesse momento não querem lembrar em nada as produções do período peronista nem do estilo dos estúdios que realizava produções burguesas, com temas sem nenhum compromisso social. Mas a censura que ainda imperava naquele país e as dificuldades técnicas retardam as obras com um olhar social e político nas telas argentinas.

Os diretores procuram inspiração nos filmes neo-realistas e naqueles da *nouvelle vague*, do cinema espanhol e de outros, para as realizações com *slogan* “nacional”. Um dos grandes estimuladores desse novo cinema argentino foi Fernando Birri, com seu curta-metragem *Tire Dié*, de 1958, que conta a história de crianças das favelas que corriam atrás dos trens pedindo moedas de 10 centavos

⁹⁷ 2005, p. 151. A renovação seguiu as pautas que André Bazin e sua política de autores havia difundido através da revista Cahiers du Cinema. O cinema da década de 1950 foi um compromisso de pensamento e ação, e teve como meta o desenvolvimento de uma política estética. Então, salvo algumas exceções de realizadores clássicos, se considerou o cinema de estúdios como uma etapa falida [Tradução nossa].

aos passageiros. Nessa produção, o diretor coloca todas as influências do cinema neo-realista. O curta-metragem de Birri mostra uma nova Argentina, como explica Jorge Sanjinés: “Um cine como *Tire Dié* y *Los inundados* de Fernando Birri hablará de una Argentina distinta, escondida, que no está en los cristales y rascacielos de Buenos Aires”.⁹⁸

O diretor queria mostrar a realidade do seu país, uma parcela da sociedade ainda desconhecida, que não era mostrada nos filmes rodados, que não tinham interesse em revelar o lado subdesenvolvido da Argentina, como explica o professor argentino Fernando Perales:

Pero los datos de la pobreza no existen, no se difunden. En este sentido, la labor de este film no es puramente informativa, sino contra-informativa, poniendo en evidencia los aspectos más inhumanos y denigrantes que una sociedad bienpensante preferiría olvidar. El cine para Birri debe denunciar la verdad negada, mostrando lo que nadie quiere ver y lo que nadie se atreve a mostrar. De allí es que podemos afirmar que el film posee una voluntad estética y política casi inédita hasta ese momento en el cine argentino: mostrar y documentar la pobreza.⁹⁹

No final da década de 50, quando surge o cinema argentino com influências neo-realistas, o momento social é muito próximo ao da Itália e do Brasil. As influências no Brasil e na Argentina foram assimiladas com grande entusiasmo pelos cineastas devido às coincidências entre esses países, como explica o cineasta Jorge Sanjinés: “algunas coincidências históricas habían criado el caldo de cultivo adecuado. Ambos nacieron de una crisis social”¹⁰⁰.

As crises sociais são interpretadas pelos cineastas, que no momento criam roteiros para revelar as demais diferenças sociais do país em seus filmes. Era a oportunidade de produzir um cinema nacional, para mostrar aos espectadores todas as faces do país. Essa nova possibilidade no cinema da América Latina foi criada com o neo-realismo, como explica Fernando Birri:

⁹⁸ SANJINÉS, Jorge. In: **Neo-realismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Cinemais. n. 34, 2003. p. 66.

⁹⁹ **Tire Dié**: el cine como único documento de identidad. Disponível em: <http://www.segundoenfoque.com.ar/tire_birri.htm> Acesso em: 20 jun. 2006. Porém, os dados da pobreza não existem, não são difundidos. E neste sentido o trabalho deste filme não é puramente informativo, se não contra-informativo, pondo em evidência os aspectos mais desumanos e denegridos que uma sociedade desenvolvida preferiria esquecer. O cinema para Birri deve denunciar a verdade negada, mostrando o que nada quer ver e o que nada se atreve a mostrar. Dali é que podemos afirmar que o filme possui uma vontade estética e política quase inédita até esse momento no cinema argentino: mostrar e documentar a pobreza [Tradução nossa].

¹⁰⁰ SANJINÉS, Jorge. In: **Neo-realismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Cinemais. n. 34, 2003. p. 57. Algumas coincidências históricas haviam criado o tempero de cultivo adequado. Ambas nasceram de uma crise social. [Tradução nossa].

Qué estética podía dar mejor respuesta a nuestras insatisfechas demandas que la “llave” nacional popular de Gramsci expresada em el arte Del Neorealismo? (Si leen bien y esto también lo he dicho y reiterado hablo de “llave” o si lo prefieren la ganzúa – es algo que si rve para abrir, para abrimos una nueva realidad. El neorealismo, para ninguno de nosotros, jamás fue un modelo, sino una herramienta para entender, interpretar y expresar nuestra otra realidad. Nuestra identidad diferente.¹⁰¹

Assim como no Brasil, os cineastas argentinos buscam, através das imagens realistas e críticas, um cinema que conscientize o povo, o contraponto ao cinema alienante de Hollywood. Um cinema mais engajado, esta era a proposta do cineasta Fernando Birri, quando lançou, em 1962, seu primeiro manifesto cinematográfico: “Por un cine nacional, realista y popular”. O projeto dita as regras e a política adotada pelos documentaristas da Argentina e também do Brasil na década seguinte:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo; función del documental. ¿Cómo da esa Imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. (Esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). Como equilibrio a esta función de negación, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, su sueños. Consecuencia y motivación del documento social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine.¹⁰²

¹⁰¹ In: ESPINOSA, G. Júlio. **Neo-realismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Cinemais, 2003. p. 125. Que estética podía dar melhor resposta a nossas insatisfeitas demandas que a Chave nacional popular de Gramsci expressada na arte do Neo-realismo? (Se lêem bem e isto também é dito e reiterado falo da chave se preferem a gazua – é algo que serve para abrir, para abrimos uma nova realidade). O neo-realismo, para nenhum de nós, jamais foi um modelo, senão uma ferramenta para entender, interpretar e expressar nossa outra realidade. Nossa identidade diferente [Tradução nossa].

¹⁰² BIRRI, Fernando. Manifiesto de Santa Fé. Documentos Del Instituto de Cinematografía de la Universidad Del Litoral. Publicado em ”**La Escuela Documental de Santa Fé**”. Disponível em: <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Birri.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2006. O subdesenvolvimento é um dado de fato para a América Latina, Argentina incluída. É um dado de fato estatístico. Suas causas são também conhecidas: colonialismo de fora e de dentro. O cinema destes países participa das características gerais desta superestrutura, desta sociedade e a expressa com todas suas deformações. Da uma imagem falsa dessa sociedade, desse povo, escamoteia o povo, não dá uma imagem desse povo. Daí que dar seja um primeiro passo positivo; função do documentário. Como dar essa imagem no cinema documental? Dá-se como a realidade é e não pode dar-se de outra maneira. (Esta é a função revolucionária do documentário social na América Latina). Como equilíbrio a esta função de negação o documentário cumpre outra de afirmação dos valores positivos dessa sociedade: dos valores do povo. Suas reservas de forças, seus trabalhos, suas alegrias, suas lutas, seus sonhos. Conseqüência e motivação do documentário social: conhecimento,

O manifesto de Birri traduziu o novo cinema da América Latina, que não aceitava mais as produções sem compromisso social e sem os questionamentos do subdesenvolvimento destes países. O novo formato é difundido no Brasil por intermédio de Nelson Pereira e, na Argentina, pelas obras de Birri. Os cineclubistas e os produtores independentes destes países identificavam-se com o novo cinema, que colocava os diretores no meio do povo, filmando nas ruas, com as câmeras, agora mais leves, que permitiam uma aproximação com a população que estava sendo retratada.

Inserido neste modelo cinematográfico, que colocava em debate as questões políticas e sociais, Fernando Birri lançou em 1962, o longa-metragem “*Los inundados*”, que é considerada a obra máxima de seu manifesto. *Los inundados* narra a história de uma família de Santa Fé, vítima da enchente. No filme Birri, mais uma vez, coloca em prática as influências da escola neo-realista de cinema e trabalha o lado humano desta gente, que é explorada por políticos autoritários e populistas. O diretor tentou revelar ao público uma parcela do subdesenvolvimento de seu país, ao colocar na tela as condições precárias do povo argentino, suas causas e suas conseqüências.

Os conceitos de Birri são divulgados no Brasil, em 1963, em conferências e por meio de seus filmes, *Tire Dié* e *Los Inundados*. As idéias do diretor vão mudar o olhar dos cineastas brasileiros, como explica Fernão Ramos: “A presença de Birri em São Paulo, em 1963, parece ter sido essencial para definição dos rumos destes jovens cineastas, entusiasmados com as possibilidades do cinema verdade”¹⁰³. Os conceitos também são absorvidos pelos cineastas argentinos, que começam outra jornada, conhecida como *Cine de la Liberacion*, pregado pelos diretores Fernando Solanas e Octávio Getino, que tem como alicerce o manifesto de Birri.

Esse cinema tem como obra de referência *La hora de los hornos*, 1966 a 1968, de quatro horas de duração, um filme pensado e montado para exercer um papel revolucionário. Esses filmes são a resposta ao momento político e social da Argentina, como explica o diretor Manuel Martinez Carril:

consciência, tomada de consciência da realidade. Problematização. Cambio: da subvida a vida. Conclusão: colocar-se frente à realidade com uma câmera e documentar, documentar o subdesenvolvimento. O cinema que se faz cúmplice desse subdesenvolvimento, é subcinema. [Tradução nossa].

¹⁰³ RAMOS, Pessoa Fernão in: TEIXEIRA, e. Francisco. **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 90.

Eran tiempos adversos, exigían un compromiso de los cineastas. Al cabo del tiempo sólo dos largometrajes por distintas vías parecen haber sido la respuesta: Los inundados (1961) de Fernando Birri, con influencias del neorrealismo italiano y proveniente de la escuela documental de Santa Fé (Tire Dié, 1958, poco antes había sido un registro documental) y la hora de los hornos (1968) de Getino Y Solanas.¹⁰⁴

Para esses cineastas, não é mais possível aceitar a imposição cultural norte-americana; então utilizam o cinema como um meio de comunicação político e cultural. Esses realizadores tornam-se o meio de expressão das artes, que já apresentavam modificações na arquitetura, no teatro e na literatura. Os autores desse período exibem nas telas o novo pensamento latino-americano, as novas reflexões sobre o subdesenvolvimento e o imperialismo norte-americano, como explica o pesquisador Eduardo Valdés:

Los años 60 son particularmente fecundos en una discusión sobre fundamentos y escuelas, especialmente en el ámbito de aparición y desarrollo del dependitismo. Éste nace en el seno de esa confluencia producida por el cepalismo y las teorías de la modernización con la teoría del imperialismo y las herencias del nacionalismo económico latinoamericano. Nace allí, recibiendo esa herencia, y se constituye sobre todo estableciendo contrastes, precisiones, reformulaciones y críticas a lo que habían realizado las teorías del desarrollo.¹⁰⁵

As influências do pensamento latino-americano que discute o subdesenvolvimento e dependitismo da América Latina são refletidas na obras dos cineastas, que absorvem esses questionamentos e levam para as telas. Os realizadores acreditavam no poder de comunicação do cinema para conscientizar argentinos e brasileiros da real situação de seus respectivos países, que naquele momento era apresentada como privilegiada, de modernidade e desenvolvimento.

¹⁰⁴ In: **Neo-realismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Cinemais. n. 34. p. 214. Eram tempos adversos, exigiam um compromisso dos cineastas. Ao fim do tempo somente dois longa-metragem por distintas vias parecem ter sido a resposta: Los inundados (1961), de Fernando Birri, com influências do neo-realismo italiano e proveniente da Escola Documental de Santa Fé (Tire Dié, 1958, pouco antes havia sido um registro documental) e La hora de los hornos (1968) de Getino e Solanas. [Tradução nossa].

¹⁰⁵ VALDÉS, Devês Eduardo. **El pensamiento latinoamericano em el siglo XX: desde la CEPAL al neoliberalismo 1950 – 1990**. Buenos Aires: Biblos, 2003. p. 139. Os anos 60 são particularmente fecundos em uma discussão sobre fundamentos e escolas, especialmente no âmbito da aparição e desenvolvimento do dependitismo. Este nasce no seio dessa confluência produzida pelo capitalismo e as teorias da modernização com a teoria do imperialismo e as heranças do nacionalismo econômico latinoamericano. Nasce ali, recebendo essa herança, e se constitui, sobretudo estabelecendo contrastes, precisões, reformulações e críticas ao que haviam realizado as teorias do desenvolvimento [Tradução nossa].

Em tal momento, o cinema da América do Sul tem um mesmo olhar, guardadas as diferenças históricas, políticas e sociais entre os dois países. As temáticas abordadas pelos dois países com influências do neo-realismo e nos movimentos descendentes dessas obras se aproximam na busca pela realidade

Como veremos na análise dos filmes no próximo capítulo, “o popular” está presente em todas as películas estudadas e mostra as diferenças e semelhanças entre Argentina e Brasil. As temáticas e a estética se aproximam, mas as diversidades culturais são grandes na América Latina, e este pluralismo faz parte da identidade latino-americana.

CAPÍTULO 4

O CONTEXTO NACIONAL TRANSPOSTO PARA AS TELAS DO CINEMA

A questão mais discutida desde a exibição das primeiras imagens em movimento exibidas em Paris, 1895, pelos irmãos Lumière, foi a relação do cinema com a “realidade”. Cineastas, historiadores, críticos e pesquisadores já debateram várias nuances sobre o tema, como o “efeito de real”, “realidade nas telas”, “representação do real” e outras vertentes desta linguagem.

Para os pesquisadores, como foi tratado no capítulo dois desta dissertação, o cinema é uma arte da representação do real. A “realidade” não é transposta para as telas, como poderá ser interpretada pelo senso comum, mas tal “realidade” é recortada e interpretada pelo autor da obra, que seleciona as imagens, os ângulos e propõe o sentido do filme. A obra cinematográfica apresenta uma leitura do momento histórico, um olhar para o momento social e político, portanto, o fato apresentado com uma nova versão de linguagem, que não é a escrita, ou a apresentada em livros, mas através da arte do cinema.

Assim, essa versão muitas vezes não é a mesma enfocada na televisão, nos livros, nos jornais, nas revistas ou noutras publicações que, como o cinema, também estão sendo seletivas.

Todos os meios de comunicação impresso, radiofônico ou visual seguem uma diretriz, um ponto de vista normalmente determinado por um conselho, ou pelo proprietário, que opta pelos interesses de sua publicação.

Escolhas também são realizadas pelos historiadores, que escolhem a fonte, os documentos e o enfoque teórico-metodológico de sua pesquisa e de sua análise.

O cinema, quando apresenta uma nova versão, propõe uma nova discussão, pois é uma fonte importante de conhecimento e de produção de sentidos, tornando-se um instrumento de motivação aos estudos, especialmente para os historiadores, mas também para a sociedade como um todo.

A discussão da relação entre “realidade” e cinema não é uma indagação exclusiva dos historiadores; críticos e diretores cinematográficos já debatiam a questão na primeira metade do século XX. André Bazin e Sergei Eisenstein discordavam em todos os sentidos sobre a realidade no cinema. Para Eisenstein¹⁰⁶, cinema é discurso, não deve representar o real, mas reconstruí-lo a fim de mostrar o invisível aos olhos através da montagem. Para Bazin¹⁰⁷, a técnica deve interferir o menos possível, pois o importante está no real em si; daí a idéia da transparência do sentido e de uma estética documentária. Esse antagonismo vem desde as origens do cinema, com a concepção dos Irmãos Lumière, que viam a imagem como documento, e a de Georges Méliès, que buscava transformar as imagens conforme sua vontade.

Nessa busca pela proximidade com “o real”, na última década, o cinema aperfeiçoa equipamentos, pesquisa a narrativa e desenvolve técnicas para transmitir esse efeito para o seu público. O resultado é obtido toda vez que o espectador se identifica com o personagem e se coloca em seu lugar, sofrendo, rindo, participando do drama do ator, tentando vencer as dificuldades impostas pela narrativa. Essa relação de passividade é explicada por Jean-Claude Carrière:

Os instrumentos de persuasão podem parecer simples: emoção, sensação física de medo, repulsa, irritação, raiva, angústia. Mas, na realidade, o processo é muito mais complexo, provavelmente até incapaz de ser definido. Envolve os mais secretos mecanismos do nosso cérebro, incluindo, talvez, a preguiça, a natural indolência, a disposição para renunciar às suas virtudes por qualquer adulação.¹⁰⁸

Conscientes da persuasão no espectador, o cineasta produz sua obra pensando nas expectativas do público, que recebe o filme e busca uma identificação com o personagem (individual) e depois procura uma identificação com os outros espectadores ao comentar o filme (coletiva). Técnica conhecida: a utilização do

¹⁰⁶ XAVIER, 1984, p. 52.

¹⁰⁷ Ibid, p. 65.

¹⁰⁸ **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 53-54.

cinema como divulgação de ideologias e conceitos através da cinematografia, desde os primeiros anos da Sétima Arte, quando foi utilizada por líderes para difundir o pensamento oficial, os símbolos e signos. A pesquisadora Miriam Rossini acrescenta:

É preciso ter-se consciência de que o produto do trabalho de um cineasta tem grande poder de construir sentidos através das imagens que propõe ao receptor, ou das imagens que nele suscita, especialmente porque devido ao efeito de real próprio do cinema o público a vivencia como verdadeira.¹⁰⁹

Para que o espectador vivencie as imagens como cenas verdadeiras, o diretor trabalha todos os objetos. Nada está no quadro por acaso: o cenário, o vestuário, o diálogo e os objetos de cena compõem a história que o personagem vai viver. E para estabelecer essa relação com o espectador, o diretor cinematográfico não cria nenhum subterfúgio especial e nenhum efeito especial; com uma história bem construída, ele consegue desencadear o processo de empatia com o público.

Os filmes neo-realistas não utilizavam nenhum dos artifícios técnicos das produções hollywoodianas e conseguem estabelecer uma conexão com o público. As produções dessa escola cinematográfica não usavam recursos materiais ou técnicos caros; preferiam buscar nas histórias regionais, na linguagem coloquial e nos cenários naturais a identificação com o seu público. Para imprimir nas películas rodadas um pouco mais de “realidade”, muitos diretores misturam cenas do cotidiano com ficcionais.

Esses realizadores queriam levar para as telas o contexto daquele momento, para suscitar uma reflexão, um questionamento ou uma crítica do/no espectador. O espectador, assim como nos filmes de Sergei Eisenstein, na década de 20, era mais uma vez convidado a pensar e quem sabe tentar modificar o estado atual. A bandeira de um cinema nacional é o lema desses cineastas, levar para as telas o contexto do país. Na Itália, no Brasil e na Argentina, esses produtores têm que enfrentar um concorrente no estilo e nas salas de cinema, o filme de Hollywood.

Os diretores acreditavam num cinema militante, engajado, para levar as telas de cinema todas as mazelas do país, uma prática seguida em todos os países considerados neste estudo, que mostra um lado ainda desconhecido pelo espectador daquela época. Os temas abrangiam a cidade e o campo, uma forma de mostrar todos os lados de uma sociedade que ainda não se conhecia, que não tinha

¹⁰⁹ 1999, p. 138.

conhecimento do modo de vida e das dificuldades das outras camadas sociais, como explica Costa:

Além das vivências pessoais, políticas e culturais dos homens que deram vida ao movimento de renovação do cinema italiano, o neo-realismo deve ser visto, mais do que um movimento orgânico e unitário, como uma extraordinária afirmação do meio cinematográfico, que se demonstrou capaz, mesmo no âmbito das convenções narrativas adotadas pela quase totalidade dos filmes daquele período, de captar a mutação do cenário humano e visual, mais até que do político.¹¹⁰

As técnicas utilizadas pelos realizadores para desnudar, na grande tela, os problemas do país foram muitas, desde metáforas, símbolos e personagens do povo.

Para analisar alguns elementos dessa escola, para este trabalho escolhemos três filmes, que representam os países desta pesquisa: *Rio, 40 Graus*, do Brasil, *Los inundados*, da Argentina, e *Ladrões de bicicletas*, da Itália. Nossa análise estará centrada em cenas desses filmes, as quais respondem aos questionamentos apresentados neste estudo. Nossas indagações remetem a como o cineasta interpreta o momento e de que maneira revela seu olhar no filme. Pretendemos entender como se percebe no filme o que é próprio de cada cultura, quais as representações na construção desse imaginário, o que aproxima os filmes esteticamente e o que os diferencia. A metodologia de análise dos filmes escolhidos não é só da forma fílmica, mas do conteúdo expresso por essa forma, que são as representações culturais que ajudam a construir um imaginário regional, como a música, a arquitetura, a religiosidade, a gastronomia, as tradições, os diálogos, o vestuário e demais características que compõem a sociedade.

4.1 O filme “Ladrões de bicicleta”

O filme *Ladrões de bicicletas*, de 1948, dirigido por Vittorio de Sica, conta a história de um operário que, depois de conseguir emprego como colador de cartazes, tem sua bicicleta roubada. Antonio Ricci (interpretado pelo ator Lamberto Maggiorani) tenta recuperar sua bicicleta, que era seu instrumento de trabalho. Ele

¹¹⁰ 1985, p. 107.

tenta encontrá-la de todas as formas viáveis, mas, como sua busca é inútil, resolve cometer uma loucura: Antonio resolve roubar uma bicicleta. Sua nova investida será um fracasso, pois Antonio não tem jeito para ladrão e será surpreendido durante o roubo.

A narrativa de *Ladrões de bicicletas* não apresenta nenhum super-herói. O protagonista é um desempregado como tantos outros daquele período, da Itália pós-guerra; seu drama é idêntico ao de muitos cidadãos comuns. E é exatamente essa proximidade com o cotidiano que permite a identificação do espectador com o personagem, que acaba vivendo o drama de Antonio como se fosse seu. Nesse filme, não encontraremos as temáticas dos filmes neo-realistas produzidos nos primeiros anos do pós-guerra, que trabalhavam a resistência e a libertação; não há soldados lutando. O que vemos na tela são pessoas comuns, que tentam sobreviver num país destruído, sem emprego e condições precárias. A narrativa desse filme não dá nenhum destaque especial para os problemas sociais, como explica Bazin: Sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento, mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la. Já que nunca é explicitada como mensagem.¹¹¹

O elemento mais importante nesse conceito é o dia-a-dia, repleto de questões sociais, esquecidas pelo poder e pela sociedade. Para mostrar essa realidade, o filme de De Sica utiliza todos conflitos, sonhos e questionamentos do cidadão comum, fatos muitas vezes estampados nas páginas de jornal, mas que passam despercebidos pela maioria das pessoas. A história revela em cada cena a vida destes moradores italianos e da sociedade, pois este era o ideal do filme neo-realista, a representação da realidade daquele momento.

A maneira como o diretor interpreta o momento social do país é revelada através do personagem Antonio, de suas conquistas, questionamentos, sonhos e críticas.

Na primeira cena do filme o espectador já tem conhecimento do momento social do país, ao ver imagens da aglomeração de desempregados que esperam por um trabalho. O diálogo entre o homem que chama Antonio para a vaga disponível e os outros desempregados deixa claro que a situação não é momentânea, que muitos desses cidadãos estão sem um trabalho há mais de um ano. Na seqüência,

¹¹¹ BAZIN, 1991, p. 267.

há o diálogo entre Antonio e sua mulher, com o qual o espectador mais uma vez é lembrado da situação de penúria das famílias italianas. Antonio conta para a mulher que conseguiu um emprego e que não poderá assumir, pois precisa da bicicleta que está penhorada. Ele lembra a mulher que a bicicleta foi penhorada para comprar comida.

A falta de perspectiva das famílias italianas é revelada em outra cena do filme, quando a mulher de Antônio resolve penhorar todos os lençóis da casa. A cena mostra que a casa de penhores está repleta de lençóis e de outros objetos. A fila de homens e mulheres de todas as idades revela a situação do povo naquele momento.

A escolha da bicicleta como representação do objetivo inalcançável é evidenciada ao longo do filme. Nas primeiras cenas, ela aparece como a conquista de um sonho, do emprego, da manutenção da família, de uma vida melhor e da dignidade daquele homem. Essa característica fica evidente na cena em que Antonio e o filho Bruno (interpretado pelo menino Enzo Staiola) olham a bicicleta com orgulho e admiração, pois ela era o símbolo de uma nova vida.

O roubo da bicicleta de Antonio, no primeiro dia de trabalho, torna inalcançável o sonho de uma vida melhor. A busca de Antonio pela bicicleta revela as outras faces do momento social e político da Itália. Antonio não encontra ajuda na polícia, que considera o roubo de uma bicicleta sem importância. No sindicato não encontra apoio, pois questões mais sérias estão sendo discutidas, como novas promessas dos burocratas para os desempregados. Assim, o diretor mais uma vez apresenta as questões sociais e convida o espectador a interpretá-las, como explica Bazin:

O operário está tão despojado e isolado no sindicato quanto na rua, porque o sindicato não é feito para encontrar bicicletas, mas para modificar o mundo onde a perda de uma bicicleta condena o homem à miséria. Por isso o operário não veio se queixar "sindicalmente", mas encontrar seus companheiros que poderão ajudá-lo a achar o objeto roubado.¹¹²

O enfoque cinematográfico revela novamente os questionamentos do filme, quando coloca Antonio e o filho Bruno embaixo de uma chuva torrencial lado a lado com vários padres. Questionar o papel da igreja e sua verdadeira função é a possível interpretação dessa cena, como explica Bazin: "Sua caridade é cega à

¹¹² BAZIN, 1991, p. 268.

tragédia individual, sem fazer nada para mudar realmente o mundo que é sua causa”¹¹³. Esse questionamento é aprofundado na cena em que Antonio persegue o parceiro do ladrão de sua bicicleta e entra em uma igreja. Ali, os pobres recebem higiene (corte de cabelo e barba), antes da missa, caridades realizadas pelos abastados da sociedade; depois da cerimônia recebem a comida, como uma bênção. Os símbolos da igreja e seus rituais são colocados nessa seqüência. O diretor mostra, mais uma vez, que a Igreja está indiferente à causa dos problemas.

A falta de perspectiva do povo italiano daquele período é revelada pelo diretor na cena em que Antonio vai à casa da vidente. Ele busca a ajuda que não encontrou nas autoridades, na religião nem nos companheiros de sindicato. Ela é o último recurso para esse desempregado que entrega para a farsante seus últimos trocados, na busca de uma resposta.

Na última seqüência do filme, Antonio encontra o ladrão da bicicleta, mas é convencido pela polícia a sair do local, pois não tem como provar que o rapaz a roubou. Humilhado pelos vizinhos do rapaz, na frente do filho, ele sai sem rumo do local. Transtornado com a situação e a falta de perspectiva de recuperar a bicicleta e, conseqüentemente, o emprego, ele esquece seus conceitos morais e resolve roubar uma bicicleta. Sua falta de habilidade e sua inexperiência serão fatais nessa hora, e ele será perseguido e pego pelos moradores. Antonio é esbofeteado no meio da rua, na frente do filho, e depois solto. Aqui o questionamento é a ética e a moral, quando coloca o pai olhando para o filho naquela situação, “tão pobre, como antes, tendo apenas, a mais, a vergonha de ter se rebaixado ao nível de seu ladrão”, como complementa Bazin.

Assim, Antônio vê sua dignidade ir embora, tendo como testemunha o próprio filho. Se *Ladrões de bicicletas* fosse um filme hollywoodiano, certamente teria outro final: o ladrão seria preso na vila e Antonio teria recuperado a bicicleta. Mas, como um filme neo-realista, resta para Antônio e seu filho Bruno um caminho sem retorno, o do desemprego e da miséria. De Sica apresentou vários questionamentos durante o filme, como a falta de solidariedade, as desigualdades sociais, o papel da igreja e da sociedade. Revelou nas imagens a reconstrução do país, o caos social com ônibus e bondes lotados, a falta de emprego e de perspectivas.

Analisemos agora os elementos próprios da cultura italiana e suas representações na construção desse imaginário no filme *Ladrões de bicicletas*. Os

¹¹³ Ibid, p. 269

da cultura italiana são introduzidos na história, como elementos do dia-a-dia da sociedade e dos homens.

A conversa de vizinhas que estão com baldes na volta de um poço é a primeira cena de *Ladrões de bicicletas* que revela a cultura desse povo: mulheres que conversam sem parar, com seus gestuais típicos dos italianos. Um país destruído pela guerra também teria seus hábitos e costumes modificados e a cultura seria o reflexo das mudanças. Para mostrar essas mudanças, o filme revela ao espectador o novo modo de vida do cidadão italiano, que, em sua maioria, anda de ônibus e bicicleta.

No primeiro dia de emprego de Antônio, o filme apresenta um símbolo da cultura americana, a atriz Rita Hayworth, estampada num cartaz. Com essa imagem, faz uma analogia entre a cultura e o cinema, filmes que invadem a cultura italiana. Assim temos o contraponto que o olhar cinematográfico realiza entre a pobreza do momento e as grandes produções, mostrando de maneira sutil o que era consumido nos cinema da Itália.

Outro símbolo da cultura italiana que está presente na obra é o dialeto, estilo de linguagem que revela a maneira mais coloquial de o povo se comunicar, que é inserido no filme sem nenhum destaque especial. A justiça, outro símbolo de um país, aparece na narrativa na cena em que Antônio vai à delegacia registrar o roubo da bicicleta. No diálogo dessa cena, fica explícita a situação dos desafortunados perante a lei, símbolo máximo da justiça. O sindicato também é abordado: na cena apresentada, vemos uma reunião dos líderes com os desempregados, em que fica clara a inoperância do órgão naquele momento.

A narrativa apresenta outro símbolo da cultura italiana, a religião, que sempre esteve presente na história daquele país. O olhar cinematográfico conduz o espectador a um passeio. Num primeiro momento, apresenta a igreja como benfeitora dos pobres; com suas grandes instalações, recebe a todos em um grande pátio, onde serve o pão de cada dia. Depois, leva o público para o interior da Igreja, onde apresenta os rituais religiosos e suas orações. Por último, leva-nos a conhecer os símbolos e signos da religião, como cruzes, anjos, santos, castiçais e outras imagens na saída de Antonio do local.

A gastronomia, elemento de união importante para as famílias italianas, também é apresentada em uma cena que faz contraponto entre pobres e ricos. Antônio leva o filho para almoçar em um restaurante; eles pedem uma pizza, prato

típico da cozinha italiana, mas logo são informados de que aquele local não serve pizza e, então, pedem um sanduíche. Na mesa ao lado, uma grande família tem a mesa repleta de comida, e um garoto saboreia deliciosamente um espaguete. Esse almoço serve para exibir na tela os contrastes sociais da época.

A arquitetura da cidade também é apresentada de diferentes formas em *Ladrões de bicicletas*, por meio dos cômodos simples das famílias de Antônio e de seus amigos, do pequeno apartamento do ladrão e da vila onde mora. As ruas, os prédios, os túneis e as construções dos arredores de Roma são apresentados na narrativa como elemento de composição. Nas idas e vindas de Antônio, que percorre vários quilômetros dentro de Roma para encontrar a bicicleta, o espectador participa dessa jornada conhecendo a arquitetura da cidade, seus hábitos e costumes, que são revelados pelos coadjuvantes e pelas imagens captadas nas cenas externas.

A música, um dos elementos mais característicos da cultura de um povo, também está nesta obra cinematográfica. A primeira cena que revela a trilha sonora é a do primeiro dia de trabalho de Antônio. Assim como os demais símbolos da cultura italiana, a música compõe narrativa e, de maneira sutil, conduz as cenas do filme. A música é utilizada para apresentar as diferenças sociais: o menino que toca acordeom na calçada e pede esmolas está em contraste com o cartaz de Rita Hayword.

Todos os símbolos apresentados durante a história de *Ladrões de bicicletas* servem para o diretor questionar a sociedade do momento e apresentar uma reflexão para o espectador. Ele mostra a história da forma mais humanista possível e, como parte desse contexto, a principal relação da narrativa é a que fica estabelecida entre pai e filho.

Os laços familiares são indicados, em vários momentos dessa obra: na casa de Antônio, na relação da mãe do ladrão com o filho e, principalmente, na relação de Antonio com o filho. Várias cenas questionam a importância desse relacionamento; citaremos duas, que pelo momento em que estão inseridas na narrativa já se justificam. A primeira cena em que a importância da família é apresentada no filme é quando Antonio acredita que o filho se afogou. Nesse momento, ele percebe que a vida do filho está acima de qualquer coisa que esteja buscando. A segunda e a última cena do filme é quando Antonio é esbofeteado na frente do filho e sai pela rua chorando. Nesse momento, pai e filho se dão as mãos.

Para Bazin, “a cumplicidade que se estabelece entre pai e filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral”¹¹⁴.

A ética e a moral são mostradas no momento de maior importância da obra, de uma maneira sutil, mas repleta de sentido. O diretor apresenta todos os signos e símbolos de uma cultura, sem necessitar, em nenhum momento de sua obra cinematográfica, fazer desses elementos o destaque do filme; eles fazem parte da narrativa e são apresentados de forma sutil como todos os outros elementos que compõem a linguagem cinematográfica.

4.2 O Filme “Rio, 40 graus”

O filme *Rio, 40 graus*, de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, mostra a história de cinco meninos, negros, moradores do Morro do Cabuçu, Rio de Janeiro, vendedores de amendoim, que têm de trabalhar no domingo para comprar uma bola. A história começa quando os meninos descem a favela e se dirigem para cinco postos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, em que irão vender a mercadoria. Eles conduzem a história que se passa no Maracanã, na Quinta da Boa Vista, em Copacabana, no Corcovado e no Pão de Açúcar. A narrativa é conduzida através deste dia de trabalho dos meninos, com seus problemas e alegrias revelando, nestas trajetórias, as diferenças entre o morro e o asfalto.

Logo após a apresentação do Rio de Janeiro, cena de abertura do filme, a câmera mostra os meninos que se organizam para descer o morro e o objetivo da venda dos amendoins, que é a compra da bola de futebol. Quando os meninos chegam ao asfalto, inicia-se a trama. Cada um escolhe um ponto turístico da “Cidade Maravilhosa” onde irá trabalhar. O filme *Rio, 40 graus*, assim como as demais produções neo-realistas, não tem nenhum super-herói, configurando-se como a história do dia-a-dia de cinco meninos, que tentam sobreviver na grande cidade. Por meio das várias situações a que os meninos são expostos, o filme exhibe na tela os preconceitos, as explorações, a miséria e o descaso da sociedade e do poder público.

¹¹⁴ 1991, p. 269.

A primeira cena conduz o espectador para a Quinta da Boa Vista, em que um dos protagonistas, Paulinho, entra no zoológico para recuperar sua lagartixa. Ele é expulso por um guarda que atirou seu bichinho de estimação para uma cobra. Essa cena leva o espectador para outro momento, em que Nelson Pereira dos Santos aborda a triste realidade de uma criança pobre em contraste com as crianças arrumadas que passam correndo, como explica Fabris:

Por alguns momentos fora apenas uma criança, para cair numa dura realidade que o obriga a se tornar prematuramente adulto e ganhar o seu sustento, renunciando à infância, que dessa forma, parece destinada só as crianças bem vestidas.¹¹⁵

O menino que sai do zoológico conduz a cena para outro menino do morro, Xerife, que naquele momento explora outros meninos vendendo figurinhas e que cobra de Paulinho o resultado da venda, explorando o menino também. O filme mostra na tela a situação das crianças que deixam a infância de lado muito cedo.

Outro ponto da narrativa é conduzido por Jorge, o menino que escolhe Copacabana para trabalhar. Na primeira cena, ele tem sua mercadoria derrubada na água por um banhista e fica sem nada. Paralelamente ao desespero de Jorge, há o diálogo fútil de um grupo de amigos da alta sociedade, apresentando as distâncias entre as duas realidades sociais. Em outra cena, Jorge cruza no calçadão com o rapaz que derrubou sua lata e cobra sua mercadoria. O menino é ameaçado pelo rapaz que terá o respaldo de outro pedestre. Este comenta que os pais que largam os filhos na rua são criminosos e continua seu passeio. Esse episódio é apresentado no filme para retratar a sociedade carioca, apresentada, neste momento como falsa e sem solidariedade. Como contraponto a essa falta de solidariedade, vemos na cena seguinte a amizade e a solidariedade da mãe de Jorge e sua vizinha: uma fala para a outra que está atendendo às faxinas da amiga, para ela não perder a clientela enquanto está doente.

O próximo ponto da narrativa será o Maracanã, onde encontramos novamente Xerife e Paulinho. O primeiro, um malandro, consegue passar pelos portões; já o segundo fica do lado de fora vendendo amendoim. Aqui a exploração é mais uma vez o enfoque do filme. A conversa entre os cartolas do futebol que não querem mais um jogador e estão planejando tirá-lo do time naquele jogo aponta a

¹¹⁵ 1994, p. 97.

manipulação dos líderes do futebol, que são capazes de qualquer atitude para garantir lucro.

Do Maracanã, a narrativa conduz o público para o Pão de Açúcar, onde vemos o confronto do menino sujinho com o explorador do ponto. O garoto foge do homem e encontra abrigo em um grupo de turista, que o protege do explorador. Porém, o explorador aparece novamente no caminho de sujinho, quando ele já está no alto do Pão de Açúcar. O garoto, no desespero de fugir daquele homem, sobe no teto do bondinho e desce o morro agarrado nas ferragens. Paralelamente, nessa cena que mostra o Rio de Janeiro do alto e da Baía de Guanabara, um avião sobrevoa o local com um político corrupto.

Na cena seguinte, o nosso protagonista é o menino Zeca, que tem seu caminho cruzado com o do político que está indo ao Corcovado pagar uma promessa. Zeca recebe esmola do político na sua chegada ao Cristo Redentor. Nessa cena, a posição do Cristo Redentor marca a exclusão de Zeca, como explica Fabris:

O que marca a sua exclusão do mundo dos ricos é a focalização do Cristo Redentor, que, se no fim, parece abençoar o conúbio entre os dois burgueses, com toda a zona sul da cidade a seus pés, no começo, porém, estava de costas para a miséria relegada para longe da orla marítima, que o garoto e seu companheiro representam.¹¹⁶

Nas cenas paralelas do filme, nas quais os outros atores contracenam ou cruzam o caminho desses vendedores, também são revelados os outros lados da sociedade. A exploração entre os pobres é tematizada, mais uma vez na cena do turco Nagib, que cobra dos moradores a luz no morro. Outra cena é a da empregada doméstica que leva o namorado a Copacabana para contar ao irmão que está grávida. Ele, um nordestino, peão da construção civil, revela seu preconceito moral ao saber da situação da irmã. O rapaz diz que não ajudará em nada e que, se fosse no norte, a coisa não ficaria assim. A colocação do nordestino é uma alusão do diretor à chegada do migrante nordestino na região Sudeste, o que começou na década de 50, revelando mais uma vez os desníveis sociais.

Para completar a jornada dos meninos naquele domingo de calor, o telespectador é conduzido de volta para Copacabana, onde Jorge está pedindo esmola para as pessoas que estão na fila do cinema. Nessa seqüência, um grupo de

¹¹⁶ 1994, p. 111.

pedintes passa a perseguir Jorge, provavelmente os exploradores do local. O menino corre atrás do bonde para escapar dos perseguidores. Na correria, Jorge cai, é atropelado por um carro e morre.

A jornada dos meninos nos principais pontos turísticos da capital federal, 1954, revela as faces sociais e políticas daquele momento – os contrapontos de uma sociedade que, até então, era mostrada somente de um ponto de vista, o burguês, o bonito e turístico. Em *Rio, 40 Graus*, Nelson Pereira revela o lado feio da cidade e desnuda, assim, o outro lado da cidade maravilhosa.

Entender como *Rio, 40 Graus* evidencia na tela o que é próprio da cultura carioca. Como faz essas representações é o objetivo da nossa próxima análise. Os elementos da cultura são apresentados na narrativa por meio do dia dos meninos, pelos pontos turísticos da cidade e também pelos núcleos paralelos da história, que fazem as ligações entre esses pontos e apresentam alguns traços do carioca e do brasileiro.

O enfoque na importância familiar é apreendido da primeira cena de *Rio, 40 Graus*, quando Jorge come um pedaço a menos de carne, para deixar almoço para a mãe doente. Outros núcleos também dão destaque à família, cada uma lembrando um estilo ou modo de vida da família brasileira: a da rainha da escola de samba, que retrata os moradores do morro; a de burgueses, que revela os interesses da classe alta, e a de paulistas, que mostra o modo de vida dessas pessoas. Esses núcleos apresentam, de maneiras diferentes, a importância da família. Essa relevância é lembrada até o último momento, quando a mãe de Jorge adota Sujinho e reconstitui sua família.

A condução da história por ruas e lugares do dia-a-dia do cidadão carioca é feita por meio do personagem de Jece Valadão, o Miro. Ele leva o espectador aos lugares mais característicos da cultura carioca. Miro mostra ao público as ruas do centro da cidade, quando deixa a delegacia; depois, leva o espectador para um dos maiores símbolos da cultura do brasileiro, o futebol, e seu representante máximo, o Maracanã. Através do jogo de futebol e da história de Miro, Xerife e do jogador que serão cruzados, é inserido mais um elemento da cultura brasileira, a paixão pelo futebol. Esse sentimento também está evidenciado nas primeiras cenas do filme, quando os meninos explicam que vão vender amendoim para comprar uma bola.

Miro também mostra ao espectador como funcionam as feiras de fim-de-semana, em que se pode comprar de tudo nos subúrbios cariocas, do feijão até um

chinelo. As feiras são uma tradição na vida do carioca, que sabe em que lugar estará a feira a cada dia da semana, lugar onde vizinhos e donas-de-casa se encontram semanalmente, para comprar, conversar e discutir as manchetes dos jornais. Na cena da feira, vamos conhecer outro produto da cultura brasileira, que faz parte da nossa gastronomia, o feijão, produto tipicamente brasileiro, que não poderia estar fora dessa narrativa que revela tantos elementos regionais. Assim, de maneira sutil, somos inseridos no dia-a-dia dos moradores, que levam os espectadores aos lugares mais característicos e apresentam os pratos típicos deste povo.

A linguagem coloquial do povo que não fala o português correto é uma característica do brasileiro, que no dia-a-dia não aplica as normas gramaticais na sua linguagem. Nelson Pereira faz os personagens usarem o português como é falado pelos brasileiros, sem correções e sem um acabamento, porque o diretor queria, naquele momento, revelar esse traço cultural de uma parcela da população brasileira. Outro traço evidente no filme é a pluralidade cultural do Rio de Janeiro representada por dois padres alemães e pelos turistas japoneses e paulistas nas cenas do Pão de Açúcar e por turistas americanas nas cenas da praia de Copacabana. A diversidade de etnias também está na cena dos irmãos que vieram do nordeste e do namorado da rainha da Escola de samba que veio da Bahia.

A música, um dos elementos marcantes da cultura brasileira, está na narrativa do filme já na primeira cena apresentada ao espectador. A escolha da música de Zé Kéti, como símbolo de *Rio, 40 Graus*, deixa clara a posição do diretor nessa película. O filme começa com o refrão da música “A voz do morro”¹¹⁷, com o qual o diretor expressa a condição do negro na sociedade brasileira, como explica Fabris: “A senzala foi substituída pela favela no morro, que passou a ser um repositório não só de mão-de-obra barata, mas também dos novos anseios de liberdade e de uma outra forma de cultura que quer ser reconhecida”.¹¹⁸ O samba, um elemento cultural tipicamente brasileiro, está nas imagens e no som da última cena do filme, em que é apresentada uma confraternização da escola de samba Portela e da Unidos do Cabuçu, com passistas, bumbos e demais instrumentos da composição de uma escola.

A arquitetura e a geografia da capital federal são mostradas de várias maneiras. Nas cenas do Pão de Açúcar, há duas imagens aéreas, uma com o

¹¹⁷ Letra da música. Ver Anexo 6.

¹¹⁸ 1994, p. 136

panorama de um lado da Baía de Guanabara com a descida do menino no alto do bondinho, e outra com o deputado na murada do Corcovado, que mostra outra vista da cidade. O passeio da câmera na primeira cena do filme mostra o Rio de Janeiro com suas praias e termina na favela com seus casebres na encosta do morro. Assim o espectador conhece os contornos da cidade maravilhosa. A arquitetura da capital federal daquele momento é mostrada durante os passeios dos atores coadjuvantes, em Copacabana, no centro da cidade, na zona norte e na favela, elemento que está integrado na narrativa para compor as cenas.

Todos os elementos culturais inseridos na história de *Rio, 40 Graus* estão evidentes, na cena para o espectador refletir e questionar os valores da sociedade daquele momento, como explica Fabris: “Ao nosso cinema, 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”¹¹⁹.

Apresentar a “realidade” do país em 1955 é a busca do filme de Nelson Pereira ao retratar a cidade do Rio de Janeiro, com seus 40 graus refletidos nos graus centígrados e nas relações sociais que já estavam com a temperatura elevada.

4.3 O filme “Los inundados”

O último filme a ser analisado é o argentino, de Fernando Birri, de 1962, *Los Inundados*. Essa película conta a história de uma família de santafesinos que tem sua casa inundada pelas águas do rio Solado e é obrigada a se mudar para um vagão de trem no subúrbio da cidade de Santa Fé. Dolores Gaitán e sua família são transportados, por acidente, dentro desse vagão por várias localidades da província de Santa Fé, na Argentina, para depois retornarem ao local que haviam deixado no início do filme, as cercanias do rio Salado.

A história desse filme é contada através das aventuras e desventuras da família de Gaitán, que leva o espectador a várias localidades da cidade de Santa Fé e suas cercanias. Na abertura do filme, a película apresenta vários objetos boiando

¹¹⁹ In: **Neo-realismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Cinemais, 2003. p. 78.

no rio Solado, dando um panorama da situação de penúria das famílias que moram naquela zona da cidade, insalubre e sem as mínimas condições para qualquer habitação. Esse triste panorama social fica claro quando a mulher de Gaitán acorda o marido e avisa que os bombeiros estão chegando para resgatá-los. O homem sai da cama e coloca os pés na água, que já está na altura de seu joelho, no casebre da família. A cena seguinte mostra vários casebres que estão à margem do rio, nas mesmas condições da família de Gaitán e com muito lixo a sua volta.

Depois da retirada dos inundados pelos pequenos botes dos bombeiros, eles cruzam a cidade de Santa Fé num caminhão de lixo. Aqui o filme mostra o primeiro contraste entre a burguesia e os desafortunados, quando o caminhão apaga em frente a um restaurante. Nessa cena, um homem bem vestido olha da janela do restaurante os inundados e faz uma expressão de desprezo para aquela gente mal vestida e suja que empurra o caminhão. O olhar das pessoas da cidade demonstra as variadas faces da sociedade: algumas pessoas olham com curiosidade, outras com desprezo, e outras como se fosse um espetáculo. Birri revela, nesse momento, os olhares do povo argentino para com os necessitados.

O lugar onde as famílias foram colocadas demonstra o tratamento do governo e das autoridades, que largam essas pessoas em vagões de trem abandonados nas cercanias da cidade. Em instalações precárias, que apresentavam espaços entre as madeiras nas laterais e na cobertura, esses moradores estavam mais uma vez largados à sorte. Paralelamente a isso, o espectador pode ver as campanhas dos candidatos da eleição que se aproxima e que prometem mais uma vez resolver todos os problemas da sociedade e dos menos afortunados.

A maneira como a burguesia trata as questões dos desalojados é habilmente descrita, na cena em que a mulher de Gaitán pede um adiantamento para a patroa. O marido da patroa, nesse momento, lê no jornal a notícia dos inundados que foram colocados em vagões de trem; fica claro, nesse instante, que é mais uma notícia entre as muitas que estão naquele jornal. A patroa não dá o aumento, mas, penalizada com a situação da empregada, lhe dá um casaco velho. Assim, o filme mostra para o espectador as disparidades entre as duas classes sociais e como a classe mais elevada vê o problema dos excluídos. Outro momento do filme que enfoca a disparidade social é quando as madames da sociedade, preocupadas com a situação dos inundados, saem às ruas com pequenos potes recolhendo dinheiro

para os desfavorecidos, mas essa falsa caridade fica evidente quando elas param em frente a uma vitrine de calçados e ficam admirando “mocassins” italianos.

A questão política é amplamente retratada no filme, com cenas que deixam claras as intenções dos candidatos retratados na película, do governo e o papel da imprensa naquele momento. As manchetes do jornal deixam evidente a posição do governo quando dizem: “Governo cego e surdo”. A seqüência que retrata a exploração dos políticos hipócritas e populistas daquela situação calamitosa mostra os políticos em palanque próximo ao acampamento, de onde discursam para os inundados e distribuem presentes e comida para a população. Um dos moradores lembra que eles estão ali buscando votos para a eleição. Nessas seqüências, o diretor leva o telespectador a lembrar os políticos corruptos que compram os votos com distribuição de presentes e benesses durante a campanha.

Outra cena que retrata bem o caráter dos políticos naquela situação é quando uma comissão formada por moradores dos vagões vai procurar um político, candidato na eleição, que procurou resolver o problema daquela gente. Nessa seqüência, o assessor recebe os moradores e finge falar com o candidato, para se livrar o mais rápido possível do povo. Birri mostra ao espectador as várias faces dos políticos e seus interesses que estão sempre em primeiro lugar, não interessando as dificuldades e as prioridades dos mais necessitados, que só são lembrados na hora do voto.

Os enfoques sociais convidam o público a uma reflexão, como explica Maranghella: “El director-autor deja sus huellas en el texto y el film se presenta como un discurso en búsqueda de un diálogo con el espectador-lector, a quien se lo intima a construir el film desde la discusión”.¹²⁰

Birri aborda a solidariedade entre os menos favorecidos, em cenas que mostram as confraternizações dos moradores nos vagões, onde todos se juntam para cantar e dançar. A amizade e a solidariedade são lembradas quando o grupo formado para cobrar as soluções dos políticos comenta que todos estão juntos até o fim.

A falta de perspectiva dos menos favorecidos da Argentina é relatada nas últimas cenas do vagão, quando Gaitán e sua família estão retornando para Santa

¹²⁰ 2005, p. 165. O diretor-autor deixa seus vestígios no texto e no filme se apresenta como um discurso em busca de um diálogo com o espectador-leitor, a quem o intima a construir o filme desde a discussão [Tradução nossa].

Fé. O diálogo entre a mulher e o marido revela essa desesperança. Ela pergunta de quem é a culpa, deles ou do destino. Gaitán responde que é do governo, e ela diz: “Los gobiernos son todos iguales: puras promesas no más”. Gaitán responde: “Somos todos argentinos, pero a algunos nos han agarrado de zonzos”¹²¹.

A maneira como Fernando Birri insere no filme os elementos da cultura Argentina são comentados a seguir. *Los inundados* apresenta vários elementos que compõem a cultura dos argentinos, como a presença do gaúcho em várias cenas, a qual transporta o espectador para a imagem dos colonizadores daquela terra, um dos primeiros habitantes do país. Outro elemento da cultura argentina que está ligado também à imagem do gaúcho é o chimarrão, produto típico da região, que aparece em várias cenas do filme. Em uma dessas cenas, o personagem Gaitán é abordado por um soldado no momento que lava o rosto. O soldado pergunta se ele está acordando naquele momento, e ele responde que está tomando chimarrão desde às 5 horas da manhã.

Além disso, o resgate da família está em várias cenas: no momento em que deixam a beira do rio, nos vagões, quando são despejados pela polícia e nos momentos de confraternização, quando os casais dançam e outros espiam com os filhos nas portas dos vagões. O momento mais claro desse núcleo familiar, porém, é quando a família de Gaitán é comunicada de que deve deixar o povoado, onde se instalou depois da viagem no vagão, e de que deve embarcar naquela hora. O filho de Gaitán chama o pai, que fica jogando; na hora em que o trem passa, o pai percebe que a família está indo embora e, então, sai numa corrida alucinada até alcançar o vagão e se reencontrar com a mulher e os filhos. Essa unidade está presente no filme como diz Maranghello: “A pesar de las dificultades, esa familia muestra humor e unidad íntima”¹²².

A música é apresentada na narrativa, mas de forma muito perspicaz, pois, no momento em que todos confraternizam em volta dos vagões, um violeiro canta uma música que fala da vontade de ter novamente uma casinha. O ritmo de milonga transporta o espectador para as regiões argentinas, e o acordeon que toca depois também traz na história mais um símbolo da cultura local.

¹²¹ Os governos são todos iguais. Pura promessas nada mais. Somos todos argentinos, porém, alguns foram agarrados de bobos. [Tradução nossa]

¹²² MARANGHELLO, 2005, p. 170. Apesar das dificuldades, essa família mostra humor e unidade íntima [Tradução nossa].

A arquitetura e o modo de vida também estão em várias cenas. Quando os inundados chegam à cidade, podemos ver várias imagens do alto que mostram Santa Fé e seus prédios. Depois, nas outras idas e vindas dos inundados e dos personagens secundários, vamos descobrir mais um pouco do vestuário, da arquitetura e do modo de vida desse povo. A zona rural é destacada nesse filme, principalmente durante a viagem de Gaitán com sua família no vagão. Pelas frestas do vagão, ele vai descobrindo outros lugares da Argentina e comenta com a mulher: “olha que este País é grande”. As cenas rurais exibem na tela as colheitadeiras no campo, cavalos, pássaros, árvores e tratores lavrando a terra, o que, além de mostrar a geografia da zona rural, revela as atividades desse povo naquela época.

A religião também está presente na narrativa cinematográfica, em dois momentos distintos. O primeiro ocorre na abertura do filme, com uma imagem de Nossa Senhora boiando entre tantos outros objetos, deixando claro que, naquele momento de inundações, não é a santa que resolve o problema. O segundo momento é quando a mulher de Gaitán coloca uma vela na cômoda para Nossa Senhora, antes de se deitar, e logo após o trem parte levando essa família para um destino incerto. Nesse instante, o espectador percebe mais uma vez que a religião não poderia resolver os problemas daquela gente.

4.4 As diferenças e semelhanças entre os filmes neo-realistas do Brasil, da Argentina e da Itália

As obras analisadas, *Ladrões de bicicleta*, *Rio, 40 graus* e *Los inundados* apresentam características próprias de cada cultura, mas se aproximam na forma de narrar os fatos, signos ou símbolos de cada país. Seguindo os preceitos da escola neo-realista, os filmes analisados aqui seguem uma temática de questionamento social do momento de cada país, apresentando, à sua maneira, as dificuldades da sociedade e dos menos favorecidos. A estética escolhida pelos diretores se assemelha, e a maioria dos elementos representados nessas obras mantém as características neo-realistas.

A obra de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus*, e de Fernando Birri, *Los inundados*, se aproximam de *Ladrões de bicicleta* quando enfatizam, em suas histórias, os núcleos familiares, que lembram a unidade e a sua importância na sociedade. As obras também se aproximam, nas críticas sociais, aos momentos

enfrentados pelos países, guardadas as diferenças históricas, políticas e sociais de cada país.

No Brasil, a crítica é dirigida ao governo de Getúlio Vargas e de suas políticas nacionalistas, de segregação e liberação do mercado para os americanos. Na Itália, é feita uma crítica à posição do governo do pós-guerra que não criava soluções para a política social do país, à Igreja e também à hipocrisia da sociedade. Na Argentina, a crítica é direcionada aos políticos, ao governo e à sociedade. Cada um dos filmes reflete as questões do momento em seus países, mas todos levantam questões sociais emergentes e regionais que deveriam ser resolvidas pela sociedade e pelas autoridades.

A solidariedade está presente em todos os filmes abordados, que mostram da mesma maneira as famílias menos abastadas se solidarizando e os burgueses cuidando apenas do seu pequeno mundo. As cenas de contrastes entre essas classes sociais mostram, nesses filmes, a maneira como cada cultura enxergava os menos afortunados.

Os filmes de Nelson e De Sica se aproximam mais na unidade de espaço, pois estão centrados na zona urbana da cidade, mostrando os grandes centros, com suas características, e as periferias. Já o filme de Fernando Birri, além de mostrar o grande centro de uma cidade argentina e suas cercanias, leva o espectador para a zona rural da região focalizada na história, ampliando, assim, o espaço geográfico. Outra semelhança entre *Rio, 40 Graus* e *Ladrões de bicicleta* é o período em que a história ocorre. Os dois filmes estão centrados basicamente num domingo. O segundo ainda tem algumas cenas no dia anterior, quando acontece o roubo da bicicleta, mas as maiores das cenas se passam no domingo. Já o filme de Fernando Birri não tem uma data cronológica bem definida, mas pela narrativa fica claro que o período focado não é inferior a um mês.

A narrativa de *Ladrões de bicicleta* e a de *Los Inundados* segue a mesma linha, são histórias lineares, contadas sem recortes. A narrativa de *Rio, 40 graus* não é contínua, apresenta interrupções, com histórias paralelas que fazem as ligações com as cenas seguintes. Assim, a montagem de Nelson Pereira se diferencia dos outros filmes analisados. Tem influência da escola russa de cinema, com uma montagem sem muitas explicações, convidando o espectador a pensar, para que ele tire suas conclusões. Outro elemento que diferencia *Rio, 40 graus* das outras

produções é a montagem circular, já que a história começa e termina no mesmo ponto.

A estética neo-realista está presente em todas as obras, com uma iluminação precária, deixando o espectador, em alguns momentos, com dificuldade para entender o segundo objeto focado em cena. O tom de todos os filmes é o preto e branco, que estava mais próximo da linguagem documental. No filme de Nelson Pereira, há mais recortes, pois sua construção não segue exatamente a linha neo-realista, de planos mais longos. Já o filme de Fernando Birri e o de De Sica têm os planos mais longos, com mais explicações para o espectador, seguindo exatamente a linha neo-realista. Os planos não apresentam efeitos, e as cenas mostram exatamente o que está no quadro cinematográfico.

A caracterização dos personagens e a utilização de atores não-profissionais são uma marca das três obras. Todos misturam atores profissionais com pessoas do povo, para dar mais “realidade” a narrativa.

A sensibilidade e a poética estão presentes nas temáticas de todos os diretores, que se permitem momentos de poesia na construção de suas narrativas. No filme de De Sica, o telespectador vê o momento em que Bruno olha a bicicleta do pai, limpa, lustra e admira o novo objeto, em cena lúdica. No filme de Nelson, há a cena do menino com a lagartixa no zoológico e seu olhar para o cenário a sua volta. No filme de Birri, é possível perceber a poesia nas cenas em que a família viaja sem rumo no vagão, olhando as estrelas e, depois, com o rosto ao vento, admirando a paisagem.

Os cenários são naturais, com raras cenas gravadas em interiores, em todos os filmes. As películas têm 90% de sua ação realizada nas ruas da cidade, nos bairros do subúrbio, favelas, cercanias de rios e na zona rural, onde a luz era natural, facilitando, assim, as gravações, que não necessitavam de iluminação nem de técnicas mais elaboradas. Um fato comum entre as películas de Nelson e Birri é a dificuldade com o tempo, que quase inviabilizou as gravações. No filme brasileiro, a chuva prorrogou as gravações do longa-metragem por um ano; no caso de Birri, uma inundação na região onde seria filmado o longa-metragem destruiu dezoito casebres que faziam parte do cenário e também inviabilizou as gravações externas por um longo período.

A relação sindical é destacada nos filmes *Ladrões de bicicleta* e *Rio, 40 graus*. No primeiro filme, o diretor aproveita a cena do protagonista no sindicato,

para questionar o papel dessa corporação. No segundo filme, o encontro de dois colegas de sindicato que participaram da mesma greve demonstra que a solidariedade sindical está acima de qualquer outro problema.

Rio, 40 graus e *Los inundados* mostram cenas que lembram a narrativa de *Ladrões de bicicleta*, cada uma com seu estilo. A cena de chegada dos inundados à cidade, que é observada por um burguês no restaurante, relembra a cena de Antonio e Bruno almoçando com a família de burgueses ao lado; em *Rio, 40 graus*, a cena é a dos turistas no restaurante do Pão de Açúcar, quando o Sujinho é colocado para fora. Nelson Pereira ainda cria uma cena para homenagear o filme de De Sica, ao exibir dois padres alemães no Pão de Açúcar, leva o telespectador lembrar da outra cena de Antonio com o filho Bruno no encontro embaixo da marquise com os padres alemães.

A musicalidade está presente em todas as obras e conduz o espectador para dentro da narrativa, assim como os demais elementos da linguagem cinematográfica, marcando os momentos tensos, felizes e mais harmoniosos do filme, cada filme com o estilo do seu país. No filme de Nelson Pereira dos Santos, a música é tipicamente carioca, tem um samba como música tema e o som das escolas de samba de fundo, que marcam a localização da história, na cidade do Rio de Janeiro. Esse ritmo é regional e, certamente, não seria o tema escolhido para uma produção realizada em outro estado brasileiro. No filme de Birri, o som também conduz a narrativa, apesar de a musicalidade não ser localizada geograficamente; as músicas remetem o espectador para a Argentina, com solos de acordeon, com letras que mostram a triste situação do povo. No filme de De Sica, tem músicas instrumentais, que dão o ritmo para a narrativa, apresentando os momentos mais tensos e mais felizes, sem definir especificamente um gênero ou tipo específico de uma determinada região.

O final de todos os filmes analisados segue a mesma linha neo-realista, pois nenhum filme acaba no estilo hollywoodiano, com todos os problemas resolvidos e “viveram felizes para sempre”. Essas películas terminam com questionamentos para os espectadores. Apresentam os problemas entre as classes, mas não analisam, não apresentam soluções, pois este não é o papel de um filme.

As influências estão nas temáticas e nas linhas adotadas para a estética desses filmes, que tinham como propósito retratar nas telas a “realidade” regional daquele momento. Esses filmes, de uma maneira ou de outra, levaram para as telas

cinematográficas da Itália, Brasil e Argentina o momento político e social dos povos, pois seus diretores também foram influenciados por eles. As películas mostram nas cenas externas as características dos lugares, quando captam o modo de vida das cidades, os hábitos e costumes de sua gente. Revelam os signos e símbolos de um período e como eles eram representados pela sociedade, pelo povo e pelo governo. Exibe em suas imagens ou nos diálogos a censura política, moral, religiosa e social. Assim, o filme apresenta e registra para a sociedade e para a história produzida uma fatia do momento captado pelos cineastas em suas obras, que se apresentam como documentos para a sociedade e para todos os pesquisadores.

CONCLUSÃO

A presente dissertação, teve por tema “Cultura e Imagem: o cinema neo-realista no MERCOSUL” e como objetivo mostrar a construção do imaginário regional dos filmes neo-realistas, no que tange as produções italianas, brasileiras e argentinas. Através das análises dos filmes estudados neste trabalho foi possível verificar os interesses, ideologias, e questionamentos colocados nas produções realizadas naquele período e como foram feitas estas representações. Evidentemente o estudo foi diferenciado para cada filme, pois a história, a política e o momento social de cada país possui especificidades e teve suas influências na realização do filme.

Embora, os filmes estudados tenham uma temática social, que era o enfoque das produções neo-realistas, ficam claras as abordagens dos diretores e suas influências regionais. Cada filme apresenta o momento social e político sob um enfoque, que aborda os problemas mais emergenciais da sociedade onde foi elaborada a obra, pois é uma produção daquele momento. Características que podem ser destacadas dentro da narrativa cinematográfica, através do tema, da história, dos questionamentos e da estética. Ao desvendar estas particularidades o pesquisador pode saber quais são as perspectivas, os medos, os desejos, esperanças, ritmos, críticas, censuras e cultura que conduz este povo naquele período. Estes elementos podem ser destacados no filme contemporâneo, que registra em imagens o momento da sociedade onde foi capturado, servindo assim de documento para o pesquisador, que pode separar estas propriedades e as representações utilizadas para sua construção.

O cinema neo-realista colocou na tela as representações do contexto atual do Brasil e da Argentina, na década de 50 e 60, do século XX respectivamente, mostrando um novo olhar destes países e das suas gentes. As influências deste movimento não se resumem somente as obras neo-realistas, mas a toda produção que viria depois no Brasil e na Argentina. Os novos movimentos cinematográficos criados no Brasil e na Argentina foram influenciados pela estética realista destes filmes, que chamava os novos cineastas para um engajamento, para um novo tipo de cinema, que levasse para as telas a língua do seu povo, os hábitos, costumes e a

cultura da região, com um novo enfoque, mais documental, que registrasse o momento, o agora daquela sociedade.

O choque das novas produções modifica o cinema brasileiro e argentino, que reconstrói sua narrativa cinematográfica, procurando outros temas e uma nova estética. Os novos filmes ampliam os questionamentos sociais, além das produções urbanas, os novos diretores colocam no argumento o rural, os problemas do campo, dos sem terra e de outros trabalhadores. A cinematografia não seria mais a mesma nestes dois países, que terão nestes cineastas engajados a luta contra a hegemonia cultural americana, com uma nova linguagem nacional e popular.

O impacto e as influências destas novas linguagens, que surgem depois dos filmes neo-realistas na América, ainda estão presentes nos filmes brasileiros e argentinos da atualidade, cada País com seus temas e sua estética. Na Argentina, os filmes nacionais da atualidade apresentam temas urbanos e histórias que discutem a classe média do País. No Brasil, as temáticas não têm um gênero definido, são pluralistas, pois abordam temas nordestinos, gaúchos, intimistas, não há mais uma obrigação ideológica ou estética.

As temáticas se modificam ao longo da história cinematográfica dos dois Países, mas as representações da cultura regional ainda está nos filmes produzidos no Brasil e na Argentina. Filmes que divulgam os símbolos e signos destas culturas, que ultrapassam fronteiras e levam estas interpretações para outros povos, que criam novos significados e interpretações. A produção cinematográfica é regional, o diretor que revela no filme o seu olhar cinematográfico, expõe as influências do seu meio, da sua cultura, o que é refletido no produto final. Mas o filme não é regional, ele ultrapassa fronteiras, obstáculos e leva para todos os lugares as imagens inseridas na película é um meio de comunicação para divulgar a cultura nacional.

O cinema é um dos elementos de aproximação entre as culturas Latino-Americanas, suas histórias, personagens e imagens são um caminho para a criação de laços para um novo público, o latino. Porém, medidas devem ser pensadas, para esta aproximação deixar o papel e efetivamente acontecer; como a exibição de filmes latinos nas salas dos países do MERCOSUL, ainda dominado pelas produções americanas, uma situação mantida desde o Século passado.

É premente uma política de distribuição do filmes latinos no MERCOSUL, pois sem esta alternativa não se pode falar de aproximação, uma vez que os filmes argentinos e brasileiros dificilmente chegam as salas comerciais e se resumem a

poucos locais de exibição, como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Porto Alegre e Buenos Aires.

Sem uma distribuição entre os países do MERCOSUL, a produção permanecerá nos locais de origem, sem essa divulgação dos filmes a aproximação do imaginário destas culturas é incompleta. Para uma aproximação entre os países vizinhos é necessário repensar as políticas governamentais voltadas a cinematografia, dar estímulos para o setor privado participar das produções e uma distribuição mais eficaz, mas estes questionamentos ficam para uma próxima análise.

Portanto, essa dissertação do Mestrado de Integração Latino Americana, realizou um estudo cinematográfico das obras neo-realistas que proporcionou o conhecimento de dados coletivos e individuais das comunidades do MERCOSUL, que revelam as aproximações culturais entre estas comunidades e a criação de um imaginário latino, procurou trabalhar com a importância da relação da história e do cinema enquanto um olhar que procurou destacar, entre outros, a importância do cinema como mais uma alternativa e apoio na construção de uma política cultural no MERCOSUL.

REFERÊNCIAS

A UNIDADE de uma incrível diversidade. **Revista E**. São Paulo: SESC, ano 13, n. 2, ago. 2006.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ARAÚJO, Luciana de Corrêa. Cultura: o “novo” cinema argentino. **Revista Teoria e Debate**. Jun/ Jul/ Ago/ 2003. Disponível em: <www.fpabramo.org.br> Acesso em: 24 abr. 2006.

AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1994.

___ **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

___ **O olho interminável (cinema e pintura)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **Um olhar político sobre o signo**. Lisboa: Veja, 1973.

___ **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

___ **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

___ Os argentinos dão um banho nos brasileiros. **Revista de Cinema**. São Paulo: Krahô, n. 34, p. 37, fev. 2003.

BAZIN, André. Tradução: **Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BIRRI, Fernando. Manifesto de Santa Fé. Documentos del instituto de cinematografia de la Universidad Del Litoral. **La Escuela Documental de Santa Fé**.

Disponível em: <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Birri.htm>> Acesso em: 20 jun. de 2006.

CAETANO, Rosário do Maria. **Cineastas latino americanos: entrevistas e filmes.** São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

____ O atrevido provocador. **Revista de Cinema.** São Paulo: Krahô, n. 39, p. 13, jul. de 2003.

____ A grande onda do cinema documentário. **Revista de Cinema.** São Paulo: Krahô, n. 38, p. 30, jun. 2003.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena.** Propaganda política no varguismo e no peronismo. Capinas, SP: Papyrus, 1998.

CARDOSO, Hernandez Abílio. O cinema, a ficção e a história. **Revista Fórum Média.** Disponível em: <www.ipv.pt/forummedia/Forum_1.htm>. Acesso em: 20 de mai. 2006.

CARRIÈRE, Claude Jean. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARRILHO, Arnaldo. Nem Iemanjá. **Revista de Cinema.** São Paulo: Krahô, n. 35, p. 48, mar. 2003.

CELSO, Sabin. **A barulhenta história do cinema mudo.** São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

CHARTIER Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude.** Porto Alegre: UFRGS, 2002.

COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural.** São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** São Paulo: Globo, 1985.

DABÈNE, Olivier. **América Latina: o século XX.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

DEMBICZ, Andrzej. **Fronteras y el diálogo intercultural en américa latina.** Santa Maria, Mestrado em Integração Latino Americana (MILA), UFSM; CESLA, Universidade de Varsóvia (Polônia), 8 a 12 nov. 2004. Conferência apresentada no Simpósio Internacional Fronteiras na América Latina: desenvolvimento e integração.
DARIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário.** Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

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

____ **O neo-realismo cinematográfico italiano.** São Paulo: Fapesp, 1996.

FAUSTO, Boris; DEVOTO J. Fernando. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002).** São Paulo: Editora 34, 2004.

FERRARAZ, Rogério. O negro no cinema de Nelson Pereira dos Santos. **Revista de Cinema.** São Paulo: Krahô, n. 34, p. 45, fev. 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOMES, P.E. Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOBSBAWM, J. Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LADRÕES de Bicicletas. Direção de Vittorio de Sica. E.N.I.C e P.D.S, Itália, 1948. DVD (88 min), son., preto e branco.

LIMA, Pedro. Rio, 40 Graus. Coluna Cinelândia. **Revista O Cruzeiro.** p. 51, 22 out. 1955.

____. A arte independe da autoridade. Coluna Cinelândia. **Revista O Cruzeiro.** p. 35, 21 jan. 1956.

____ Fragmentos do cinema brasileiro. Coluna Cinelândia. **Revista O Cruzeiro.** p. 67, 07 abr. 1956.

LINHARES, Yedda Maria (Org). **História geral do Brasil.** São Paulo: Campus, 2000.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LOS Inundados. Direção de Fernando Birri. Productora América Nuestra, Argentina, 1962. VHS (87 min), son., preto e branco.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema.** Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 1997.

MARANGHELLO, César. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.

MARTINS, Helena Maria (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. Cotia: Ateliê, 2002.

MERTEN Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORAIS, Gustavo. Cinema internacional: a força do cinema argentino. **Revista de Cinema**. Disponível em: http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao32/cinema_internacional/index.shtml
>Acesso em: 18 de jun. 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

ORICCHIO, Z. Luiz. **Cinema de novo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, França Eduardo. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PERALES, Fernando. **Tire Dié: el cine como único documento de identidad**. Disponível em: http://www.segundoenfoque.com.ar/tire_birri.htm Acesso em: 20 jun. de 2006.

PESAVENTO, Jatahy Sandra. **História & História cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

___ **História Cultural: experiências de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2003

PINTO, Luciana. O historiador e sua relação com o cinema. **Revista O Olho da História**. Disponível em: <http://www.olhodahistoria.ufba.br> Acesso em: 31 mai. 2005.

PIRES, Roberto. **O que foi (ou ainda é) o neo-realismo**. Disponível em: <http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=19> Acesso em: 05 abr. 2006.
PRADO, Lígia Maria. **O populismo na América Latina**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

RAMOS, Freire Alcides. **Canibalismo dos fracos**. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RIO, 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1955. VHS (100 min), son., preto e branco.

ROCHA Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Penha. **Um cineasta imortal**. Pesquisa FAPESP. Ed. 122, abr. 2006, Disponível em: <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br>> Acesso em: 07 de mai. de 2006.

ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. **O Olho da História** – Revista de História Contemporânea. Bahia, v. 1, n. 5. p. 105, set. 1998.

ROSSINI, Miriam de Souza. Imagens da exclusão no cinema nacional. **Cadernos IHU idéias**. n. 24, São Leopoldo: Unisinos, 2004.

_____. **As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real**. 1999. Tese (Doutorado em História), 1999. Programa de Pós-graduação em História da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. São Paulo: Record, 1996.

SOUSA, Paula Ana. Uma estética para o cinema brasileiro. **Revista de Cinema**. São Paulo: Krahô, n. 31, p. 42, nov. 2002.

TEIXEIRA, Elinaldo Francisco (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TORRES, M. Augusto. **El cine Italiano en 100 películas**. Madrid: Alianza, 1994.

VALDÊS, Devês Eduardo. **El pensamiento latinoamericano em el siglo XX: desde la CEPAL al neoliberalismo 1950 – 1990**. Buenos Aires: Biblos, 2003.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VERDONE, Mario. **Revista 30 Giorni**, Luglio/agosto 2001. Disponível em: <www.30giorni.it>. Acesso em: 18 jul. 2006.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS

ANEXO 1 - Cartaz do filme *Ladrões de bicicletas*

ANEXO 2 - Capa do DVD do filme *Ladrões de bicicletas*

ANEXO 3 - Capas de VHS

Capa do filme *Ladrões de bicicletas*

Capa do filme *Rio*, 40 graus

Capa do filme *Los inundados*

ANEXO 4 – A sinopse dos filmes

Sinopse do filme *Ladrões de bicicletas*

SINOPSE *LADRÕES DE BICICLETAS*

Na Itália arrasada do pós-guerra, Antonio Ricci, um operário desempregado dos subúrbios de Roma, consegue trabalho como pregador de cartazes, mas para isto precisa da bicicleta que foi obrigado a empenhar. Sua mulher, Maria, empenha o seu próprio enxoval para conseguir de volta o instrumento de trabalho de seu marido. Na capital faminta, quem não está desempregado é indigente, motivo pelo qual no seu primeiro dia de trabalho, enquanto prega um cartaz, sua bicicleta é roubada. A partir de então, empreende, tendo ao seu filho Bruno como testemunha, uma busca angustiante, atravessando os infernais círculos de uma sociedade injusta, desigual e nada solidária, perdendo nesta trajetória sua própria dignidade.

Sinopse do filme *Rio, 40 graus*

SINOPSE DE RIO, 40 GRAUS

Em RIO, 40 GRAUS é o calor sufocante da cidade o elo de ligação entre as estórias que se desenrolam, num domingo típico carioca, através de cinco pequenos vendedores de amendoim. Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e Estádio do Maracanã são os pontos onde acontecem os episódios. A história é um verdadeiro mosaico de pequenos acontecimentos transcorridos num típico domingo carioca - de praia, samba e futebol.

Sinopse do filme *Los inundados*

SINOPSE DE *LOS INUNDADOS*

Narra a história de uma família de poucos recursos, habitantes do sul da província de Santa Fé, que se vê forçada a mudar-se a um vagão abandonado da viação férrea até que baixem as águas do rio Solado.

ANEXO 5 – A ficha técnica dos filmes

Ficha técnica de *Ladrões de bicicletas*

FICHA TÉCNICA DE LADRÕES DE BICICLETAS

Título original: Ladri di Biciclette

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 90 minutos

Ano de Lançamento (Itália): 1948

Estúdio: Produzioni De Sica

Distribuição: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche

Direção: Vittorio De Sica

Roteiro: Cesare Zavattini, baseado em estória de Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri e Cesare Zavattini e em romance de Luigi Bartolini

Produção: Giuseppe Amato e Vittorio De Sica

Música: Alessandro Cicognini

Fotografia: Carlo Montuori

Desenho de Produção: Antonio Traverso

Edição: Eraldo da Roma

Elenco

Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci)

Enzo Staiola (Bruno)

Lianella Carell (Maria)

Gino Saltamerenda (Baiocco)

Vittorio Antonucci (Ladrão)

Michele Sakara (Secretária da Organização de Caridade)

Fausto Guerzoni (Ator amador)

Sergio Leone (Seminarista)

Giulio Chiari

Elena Altieri

Carlo Jachino

Ficha técnica de *Rio, 40 graus*

FICHA TÉCNICA DE RIO, 40 GRAUS

Titulo original : Rio, 40 Graus

Gênero : Drama

Tempo de duração: 100 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 1956

Estúdio: Produção Nelson Pereira

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos

Produção: Nelson Pereira dos Santos

Música: Zé Kéti e Radamés Gnattali

Fotografia: Hélio Silva

Edição: Rafael Valverde

Som: Amedeo Riva

Elenco

Ana Beatriz

Haroldo Alves

Jesebel Alves

Jorge Brandão

José Carlos Araújo

Nilton Apolinário

Pedro Cavalcanti

Riva Blanche

Roberto Bataglin

Sadi Cabral

Sofia Alcalai

Ficha técnica de *Los inundados*

FICHA TÉCNICA DE LOS INUNDADOS

Titulo original: Los inundados

Gênero: Drama

Tempo de duração: 87 minutos

Ano de Lançamento (Argentina): 1962

Estúdio: Productora América Nuestra

Direção: Fernando Birri

Roteiro: Fernando Birri, Jorge A. Ferrando

Produção: Nelson Pereira dos Santos

Música: Ariel Ramírez

Fotografia: Adelqui Camusso

Edição: Antonio Ripoll

Som: Jorge Castronuovo

Elenco

Pirucho Gomes (Dolores Gaitán)

Lola Palombo (Óptima Gaitán)

Maria Vera (Pilar Gaitán)

Héctor Palvecino

Julio González

Pedro Evaristo

Roberto Pérez (Raúl)

Agustín Rodríguez

Carlos Rodríguez

Nilda Ledesma

Roberto Rodríguez

Juan Carlos Rodríguez

Estela Maris Ferraro

Juan Crespo, Elvira Anparamo, Maria Rosa Loza, Celino Márquez,
Graciela Capella, Elsa Matilde Capella, Oscar Ledesma, Francisco Ortolochippi.

ANEXO 6 – Letras de músicas temáticas dos filmes *Rio*, *40 graus* e *Los inundados*

Música “A voz do morro”, do filme *Rio, 40 graus*

A VOZ DO MORRO (Zé Kéti)**RIO, 40 GRAUS**

Eu sou o samba,
A voz do morro
sou eu mesmo, sim, senhor!
Quero mostrar ao mundo
que tenho valor,
eu sou o rei dos terreiros.
Sou o samba,
sou natural aqui do Rio de Janeiro,
sou eu quem leva a alegria
para milhões
de corações brasileiros.
Olha o samba,
queremos samba,
quem está pedindo
é a alma do povo do país.
Viva o samba
que está cantando
esta melodia pro Brasil feliz.

Música “Los inundados”, do filme Los inundados

LOS INUNDADOS (Guiche Aizemberg – Ariel Ramírez)*

LOS INUNDADOS

Bramando se viene el agua
del Paraná
creciendo noche y día
sin parar.

Ranchada, barranca, tronco
se llevará
con viento y aguacero
el Paraná.

Mi rancho hasta la cumbre
ya se anegó
ni el ceibo ni el aroma
tienen flor.

Estaba triste la tarde
cuando me fui;
cantó su dulce queja
el yerutí.

*Por el río navegando
la canoa va cargada
redes, palos, aparejos
los salvé de la ranchada.*

*Por el río volveré
a Santa Fe.*

El agua vino bramando
pobre quedé
ni rancho ni cobija
he de tener.

* Se vem barulhenta a água do Paraná. Crescendo noite e dia sem parar. Levará rancho, barranco e tronco com vento o Paraná. Meu rancho até o topo já se inundou, nem o ceibo, nem o aroma tem flor. Estava triste a tarde quando me fui; o yerutí cantou sua doce queixa. Pelo rio navegando a canoa vai carregando redes, palos, aparelhos eu salvei do rancho. Pelo rio voltarei a Santa Fé. A água vem barulhenta pobre fiquei nem rancho nem coberta hei de ter. Não me tiram da terra onde nasci brigando com a corrente hei de viver. O céu já está limpando volta o chajá calandrias e crestudos já cantam. Assim há de chegar o dia em que voltarei a levantar meu rancho em Santa Fé [Tradução nossa].

No me han de sacar del pago
donde nací
peleando a la corriente
he de vivir.

El cielo ya está limpiando
vuela el chajá
calandrias y crestudos
cantan ya.

Así ha de llegar día
en que volveré
a levantar mi rancho
en Santa Fe.

ANEXO 7 – Fotos dos filmes

Fotos do filme *Ladrões de bicicletas*

As mulheres, do subúrbio, na fila para pegar água (escassa no pós-guerra).

Bruno lustra a bicicleta do pai, era o símbolo de prosperidade naquele momento.¹²³

¹²³ Fotos retiradas de cenas do filme *Ladrões de bicicleta*, do Vittorio de Sica, Itália.

Fotos do filme *Rio, 40 graus*

Foto dos vendedores de amendoim na Quinta da Boa Vista.

Na foto o Cristo Redentor está de costas para os vendedores é o olhar do diretor.¹²⁴

¹²⁴ Fotos retiradas de cenas do filme *Rio, 40 graus*, do diretor Nelson Pereira dos Santos, Brasil.

Fotos do filme *Los inundados*

Foto de Gaitán no vagão. Moradia da família depois da enchente.

Os sem-teto cobram uma providência dos políticos.¹²⁵

¹²⁵ Fotos retiradas de cenas do filme *Los inundados*, do diretor Fernando Birri, Argentina.