



DIÁLOGOS: PAULO CÉSAR SARACENI E O CINEMA ITALIANO DURANTE OS ANOS 1960

Alcides Freire Ramos*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

alcides.f.ramos@gmail.com

RESUMO: Com este texto, desejo discutir a circularidade cultural e política entre o Brasil e a Itália, elegendo as obras cinematográficas de Paulo César Saraceni como foco principal. **Porto das Caixas** e **O Desafio** serão discutidos de maneira mais detalhada de modo a mostrar os diálogos existentes entre Saraceni e o cinema italiano.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro – Paulo César Saraceni – Cinema Italiano

DIALOGUE: PAULO CÉSAR SARACENI AND ITALIAN CINEMA DURING THE 1960S

ABSTRACT: With this text, I want to discuss the cultural and political circularity between Brazil and Italy, electing cinematographic works of Paulo Cesar Saraceni main focus. **Porto das Caixas** and **O Desafio** will be discussed in more detail in order to show the existing dialogue between Saraceni and Italian cinema.

KEYWORDS: Brazilian Cinema – Paulo César Saraceni – Italian Cinema

Falar sobre Paulo Cesar Saraceni e o cinema italiano dos anos 1960 é tratar de uma página muito instigante da História do cinema brasileiro. Com efeito, ao longo de nossas pesquisas sobre o movimento conhecido como Cinema Novo, não foi sem razão que encontramos diversas referências ao contato de nossos cineastas com a filmografia italiana. Esse diálogo tem raízes muito profundas, uma vez que na Itália do pós-guerra surgiu um dos movimentos cinematográficos mais influentes do século XX, o Neorrealismo.

* Professor Titular do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia e Pesquisador CNPq.

Um dos casos mais estudados desse diálogo com o Neorrealismo é a filmografia de Nelson Pereira dos Santos. Nesse caso particular, é digno de nota o livro que apresenta a pesquisa da jornalista Helena Salem, publicado com o título **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**.¹ Mesmo se tratando de uma obra mais panorâmica, que aborda o trabalho criativo do cineasta desde os seus primeiros filmes até a década de 1980, a autora enfatiza o impacto do trabalho de Cesare Zavattini (roteirista italiano), de Vittorio de Sica e das ideias veiculadas em revistas italianas como *Bianco e nero* sobre Pereira dos Santos.

Nessa mesma linha de investigação, devemos lembrar das pesquisas empreendidas por Mariarosaria Fabris. De fato, essa estudiosa dedicou dois alentados livros, hoje clássicos, ao impacto no Brasil dessa vertente do cinema italiano. O primeiro deles, intitulado **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?**,² joga luz sobre a recepção estética e política que Pereira demonstrou ter feito em seus filmes de longa metragem **Rio, Quarenta Graus e Rio, Zona Norte**. A mesma autora, em seu livro **O Neorrealismo cinematográfico italiano**,³ principalmente no capítulo “A Redescoberta do Neorrealismo”, rastreia a maneira como, ao longo dos anos 1970, diversas iniciativas editoriais, jornalísticas e de ciclo de filmes foram feitas para colocar em relevo a contribuição dos cineastas italianos e sua recepção no Brasil.

Esse elenco de obras não ficaria completo sem a menção ao livro de José Carlos Avellar, intitulado **A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina**,⁴ no qual o crítico carioca demonstra, de forma bastante convincente, que não apenas as propostas estéticas, mas, sobretudo, as preocupações éticas dos cineastas italianos foram fundamentais para o surgimento dos chamados cinemas novos na América Latina. A leitura da obra de Avellar revela que, no caso específico de Glauber Rocha, **Barravento** (1960) é o filme em que os traços Neorrealistas saltam aos olhos, particularmente quando o comparamos ao filme **La Terra Trema** (1948), de Luchino Visconti.

¹ SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

² FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?** São Paulo: Edusp, 1994.

³ Id. **O Neorrealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

⁴ AVELLAR, José Carlos. **A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina**. São Paulo: Edusp / Editora 34, 1995.

Como se vê, pelos exemplos acima mencionados, esse movimento cinematográfico provocou enorme impacto sobre os cinemanovistas. Entretanto, o que nos interessa ressaltar, neste ensaio, é o modo como Saraceni produziu e dirigiu seus filmes tendo como horizonte as propostas vindas da Itália. O nosso objetivo principal é pensar de que maneira a sua filmografia é bastante representativa do movimento cinematográfico cinemanovista brasileiro, graças a esse diálogo com os filmes Neorrealistas.

Paulo Cesar nasceu no Rio de Janeiro, em 05 de novembro de 1933, e, nesta mesma cidade, faleceu, aos 79 anos, em 14 de abril de 2012. Dedicou-se à atividade de roteirista. Foi produtor de diversos filmes. No início de sua carreira, foi assistente de direção teatral e notabilizou-se como crítico de cinematográfico. Seu primeiro trabalho, como diretor de cinema surge em 1957, quando se colocou a tarefa de dirigir o curta-metragem **Caminhos**.

Em seu livro de memórias, intitulado **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**,⁵ Saraceni, já de início, demonstra ter uma personalidade vibrante e cativante, sobretudo, quando fala de sua paixão pelo futebol. Desde a infância, amou esse esporte e, na adolescência, passou a jogar nos times juvenis do tricolor carioca (Fluminense). Na juventude tinha porte atlético e, sem dúvida, poderia ter sido ídolo das massas que frequentam os estádios. Tinha talento para isso. Porém, sua paixão pelo cinema o fez recusar a assinatura de um contrato como jogador de futebol profissional.

Depois de desistir da carreira de jogador, teve rápida iniciação na vida noturna. Como ele próprio faz questão de dizer em suas memórias, foi mulherengo. Passou a cultivar amizades e a gostar da boemia, frequentar bares, debates de intelectuais e cineclubes.

Nesse último caso, Saraceni faz questão de narrar, em seu livro de memórias, a ocasião em que esteve na presença do crítico de cinema André Bazin e do cineasta Erich Von Stroheim. Esse foi um momento fundamental em sua vida. Um divisor de águas. Esse encontro aconteceu em 1954, na cidade de São Paulo, quando foi exibido o filme **Ouro e Maldição** (1924, Stroheim). Paulo Cesar assim narra o impacto que sofreu ao fim daquela sessão de cinema:

⁵ SARACENI, Paulo César **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Não me lembro mais do que aconteceu depois daquele momento, só me lembro de ter sido atingido por um raio. Bateu forte. Saí do cinema, sozinho e quietinho, sem responder aos cumprimentos, e, espantoso, ninguém dizia coisa com coisa. [...] Saí do cinema para ficar só, tentar descobrir o que estava sentindo. [...] Passei a noite caminhando pela praça da República, bem embaixo do prédio do Presidente Almeida Sales, sem saber, sem saber também onde ir. Sabia que eu queria fazer cinema. E Cinema Brasileiro, assim como Greed [**Ouro e Maldição** (1924, Stroheim)] me ensinara.⁶

Sem dúvida alguma, Saraceni foi, ao longo de sua carreira de cineasta, um apaixonado por seu ofício e, não seria demais dizer, um ardoroso defensor das ideias que orientaram a militância em torno do Cinema Novo.

Se Glauber Rocha é, até hoje em dia, o cinemanovista mais conhecido mundialmente, não devemos menosprezar a importância dos filmes de Paulo Cesar. Pelo contrário. Sua obra teve a capacidade de apresentar, do ponto de vista político e estético, o que havia de melhor naquele movimento cinematográfico.

Com efeito, todos aqueles que conhecem mais profundamente a historiografia do cinema brasileiro sabem que os Filmes de Saraceni, sobretudo os do início de sua carreira, tiveram enorme impacto. Por exemplo, nunca é demais lembrar: o curta-metragem **Arraial do Cabo** (1958), de Paulo Cesar, é “tido como um dos precursores do Cinema Novo”,⁷ ao lado de **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, “outro documentário tido como precursor”.⁸

Outro filme dessa fase inicial de sua carreira é **Porto das Caixas** (1963). Trata-se de uma obra cinemanovista bastante importante, visto que o diretor, depois de ter estudado no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, de Roma, elaborou o roteiro a partir de notícias publicadas nos jornais, do Rio de Janeiro, daquela época, a respeito de um crime passionnal, dando-lhe um tratamento que não se prende à linguagem de tipo naturalista.

Neste elenco de obras, de forma alguma poderíamos deixar de lado **O Desafio** (1965). Com essa película, Saraceni demonstra ser, acima de tudo, um cineasta urbano, atento ao que há de mais importante no mundo contemporâneo. Nesse caso, a película volta-se para o impacto do Golpe civil-militar de 1964.

⁶ SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 20.

⁷ RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987, p. 317.

⁸ Ibid., p. 318.

Essa fase da obra de Saraceni, que é o nosso foco central de atenção, foi objeto de excelente estudo por parte da pesquisadora Isabel Regina Augusto, em artigo intitulado “Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960”.⁹ A autora voltou-se, de modo atento, particularmente para os filmes **Porto das Caixas** (1960) e **O Desafio** (1965), demonstrando os diversos diálogos mantidos com a estética do Neorealismo.

Em nosso entendimento, um dos principais aspectos desse diálogo salientado por Regina Augusto, refere-se, no caso de **Porto das Caixas**, à influência da obra de Rossellini que pode ser observada na dilatação dos “pontos mortos” da sua narrativa. Nesse sentido, segundo a autora, a narrativa como que se torna rarefeita.

Quando trata do filme **O Desafio**, Isabel também ressalta a influência de Rossellini presente na “atualidade do tema”, bem como na proposta de voltar-se para um “instante”. **O Desafio** organiza-se em torno de um casal em crise, mas não se fixa no drama existencial. Pelo contrário. Por meio desse casal em crise, retrata a realidade “exterior”, ou seja, as relações conflituosas com a realidade circundante.

No entanto, antes de empreender análise mais detalhada da obra em questão, cabe-nos fazer alguns comentários mais gerais a respeito do Cinema Novo para, em seguida, discutir o modo como **O Desafio** relaciona-se com esse importante movimento estético do cinema brasileiro.

De acordo com diversos críticos e historiadores do cinema brasileiro, o movimento conhecido como Cinema Novo é o momento mais importante na busca de uma cinematografia engajada política e esteticamente. O seu surgimento reafirmou pressupostos que já se anunciavam nas artes brasileiras, em fins da década de 1950, especialmente no que diz respeito à busca de uma “arte nacional”, comprometida com a transformação social.

Neste contexto, a expectativa em torno da aprovação das Reformas de Base propostas pelo governo de João Goulart foi acalentada, por esse segmento artístico, como o deslanchar de novas perspectivas sociais, políticas, econômicas e culturais para o Brasil. De um ponto de vista mais amplo, o que estava no horizonte político desse período era a superação do subdesenvolvimento. No meio cinematográfico, por sua vez,

⁹ AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, Jul-Dez. 2008.

trabalhava-se com a expectativa de superação daquilo que ficou consagrado como “situação colonial”.

Para Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, analisando a “situação colonial” do cinema brasileiro, tal como definida por Paulo Emílio Salles Gomes,

o fator básico que explica a “situação colonial” do cinema brasileiro é o fato de que o “produto importado” ocupa o seu lugar. Trata-se, portanto, de uma definição de ordem econômica que será metaforicamente transposta para o campo da cultura. Importamos não apenas objetos manufaturados, mas ideias prontas - e formas, modelos, estruturas de pensamento - forjadas em função de realidades diversas que correspondem mal a nossa própria realidade. Estas ideias ocupam um tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam ideias próprias. Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos uma concepção de cultura - e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro. Nisto reside o cerne da “colonização” cultural: a “situação colonial” - cuja marca cruel e inescapável é a mediocridade - se configura quando se adota um modelo importado que não se tem condições de igualar.¹⁰

Tendo como *horizonte de expectativas* a superação da chamada “situação colonial”, esse movimento cinematográfico teve sua primeira fase entre 1960 e 1964. As obras mais representativas desse período foram **Os Fuzis** (1963) de Rui Guerra, **Vidas Secas** (1963) de Nelson Pereira dos Santos e **Deus e o diabo na terra do sol** (1964) de Glauber Rocha.

Esses filmes foram fortemente marcados pelas propostas de superação do subdesenvolvimento brasileiro. Era um cinema, pois, de intervenção política, que esteticamente dialogou com o chamado neorrealismo italiano e que foi marcado por uma sensibilidade revolucionária otimista.

O melhor exemplo disso pode ser encontrado nas imagens finais de **Deus e o diabo na terra do sol** nas quais Manuel, depois de ser libertado dos ditames de Deus e do Diabo, por Antônio das Mortes, corre ao lado de Rosa, sua esposa, pelo sertão em direção ao futuro. Esse otimismo revolucionário foi plasticamente condensado no encontro do mar com o sertão, ao som das **Bachianas** de Vila Lobos.

Por outro lado, a segunda fase desse movimento (1964 a 1968), além de caracterizar-se pela radicalização nos experimentos com a linguagem cinematográfica

¹⁰ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema**: repercussão em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 166-167.

de modo a atingir o tão almejado ideal de descolonização cultural, é marcada por uma sensibilidade revolucionária, cuja tonalidade é a busca da superação do pessimismo.

Nesta conjuntura, os cinemanovistas como que voltam as câmeras para si mesmos, num processo de autoanálise, procurando respostas para o fracasso das propostas revolucionárias com vistas a superar o generalizado clima de ressentimento provocado pela derrota. O otimismo em relação às possibilidades de transformação foi abruptamente deixado de lado com o golpe, na medida em que a rápida reação civil-militar, marcadamente conservadora, frustrou aquele conjunto de expectativas tão acalentado pelos setores “progressistas” da sociedade brasileira.

Materializando a primeira resposta cinematográfica ao golpe, o cineasta Paulo César Saraceni elaborou o argumento, preparou o roteiro e iniciou as filmagens de **O Desafio**,¹¹ em abril de 1964.

Depois de ser liberado pela censura, foi exibido nos cinemas no ano seguinte e foi recebido como um marco na tomada de posição contra as forças golpistas, lançando as bases para a crítica ao chamado **pacto policlassista**¹² que sustentara o governo Goulart e, ao mesmo tempo, representa a tradução estética da sensibilidade revolucionária nesta nova conjuntura. Com efeito, para Bernardet:

[...] o Cinema Novo está ligado ao ISEB, cuja proposta desenvolvimentista é elitizante e apoiada na industrialização [...]. Do

¹¹ FICHA TÉCNICA – TÍTULO: O Desafio; ANO DE PRODUÇÃO: 1964; ANO DE LANÇAMENTO: 1965; ARGUMENTO, DIREÇÃO E ROTEIRO: Paulo César Saraceni; DURAÇÃO: 93 min; P & B; Rio de Janeiro; ELENCO: Oduvaldo Vianna Filho, Isabella, Sérgio Britto, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana; PRODUÇÃO: Sérgio Saraceni; Produções Cinematográficas Imago e Mapa Filmes; FOTOGRAFIA: Guido Cosulich; MONTAGEM: Ismar Porto; CÂMERA: Dib Lufti; SOM: Aluísio Viana; TRILHA SONORA: Trechos de composições de Amadeus Wolfgang Mozart, Heitor Villa-Lobos, Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso e Carlos Lira; DISTRIBUIÇÃO DO FILME EM VÍDEO (VHS/NTSC): Difilm, Sagres Filmes. Cabe destacar que o filme traz um trecho do espetáculo Opinião, com participação de João do Vale e de Maria Bethânia, interpretando a canção Carcará.

¹² Para que se tenha uma ideia mais precisa a respeito do ineditismo das discussões presentes em **O desafio**, cabe lembrar: Francisco Weffort, que é um dos principais estudiosos do assunto, publicou em 1967, isto é, dois anos depois da exibição do filme de Saraceni, um artigo na revista **Tempos Modernos** intitulado “O Populismo na Política Brasileira”, em que essa temática, crise do pacto policlassista, foi enunciada de maneira mais sistemática. Vejamos uma passagem representativa: “[...] se se tem em conta a natureza da participação política popular que existia no País, percebem-se as graves limitações que se apresentavam à política de reformas que constituía uma das orientações básicas do Governo Goulart. Com efeito, a importância política das massas dependera sempre da existência de uma transação entre os grupos dominantes, e esta transação agora se encontrava em crise. **Se as massas serviram como fonte de legitimidade para o Estado, isto só foi possível enquanto estiveram contidas dentro de um esquema de alianças policlassista, que as privava de autonomia.** Desta forma, ao pretender entrar pelo caminho das reformas de estrutura, Goulart provocou a crise do regime populista”. Cf. WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 77-78.

ponto de vista temático, nos filmes do Cinema Novo, percebe-se que a quase totalidade está voltada para a crítica do sistema agrário, a miséria do camponês, seu esmagamento, o latifúndio, os vários sistemas de opressão. E que a burguesia industrial, até 1964, não comparece nos filmes. [...]. Como que confirmando a tese, o primeiro burguês industrial que aparece no Cinema Novo é o de **O Desafio**, [...]. Estudando as relações entre a burguesia industrial e a intelectualidade, o filme denuncia a inviabilidade do pacto, isto é, a inviabilidade dos próprios fundamentos ideológicos do Cinema Novo anterior a 1964.¹³

De fato, aquela unidade, pelo menos idealizada, no período anterior ao golpe de 1964, não existia mais. Os fundamentos ideológicos do Cinema Novo aos quais Bernardet faz referência baseiam-se num “pacto tácito, certamente nunca formulado nem mesmo conscientizado, entre este movimento cinematográfico e a burguesia ligada à industrialização, no sentido de ela não ser questionada”.¹⁴

O Desafio, de Paulo César Saraceni, portanto, num primeiro instante, procurou mostrar que a maior parcela da intelectualidade brasileira de esquerda, que estivera cheia de esperanças, “entrou numa fase de marasmo, sem saber que rumo tomar, e a palavra mais usada para caracterizar seu estado psicológico e suas hesitações foi certamente *perplexidade*”.¹⁵

A imagem que condensa esse sentimento é a apatia do personagem Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), ao assistir ao **Espetáculo Opinião**, que é, de acordo com a historiadora Rosângela Patriota, a mais acabada manifestação artística das propostas do PCB naquela conjuntura, ou seja, contribuir com a construção da resistência democrática.¹⁶

¹³ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 47-48; 49.

¹⁴ Ibid., p. 48.

¹⁵ Id. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 122.

¹⁶ Segundo a aludida historiadora, Vianinha assim se manifestou a respeito da conjuntura brasileira no imediato pós-golpe: “o teatro brasileiro de 1965 ou se empenha na sua libertação, participando do processo de redemocratização da vida nacional, na consagração dos sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro, ou, então – alheio a um dos momentos capitais de nossa história –, poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites. [...]. Não há que desanimar. A democracia foi destruída enquanto organização, mas não enquanto absoluta aspiração do povo e do artista brasileiro. A destruição dos valores democráticos custou também a destruição de vários mitos que enredavam a consciência social. No teatro, 1965 começa para frente. Vá ver Opinião”. PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 116. Ainda segundo a autora, “este apelo vai ao encontro das tarefas formuladas pelo PCB”. Cf. Ibid.

Entretanto, se a película tivesse se fixado apenas nessa imagem, congelando-a, teríamos em **O desafio** a mais pura manifestação do **ressentimento**. Para compreender melhor isso, vejamos uma breve passagem de uma obra recente da psicanalista Maria Rita Kehl:

[...] quando uma revolta é abafada pelo poder militar, os revoltosos se vêem obrigados a recolher suas forças e esperar por condições mais favoráveis para voltar à luta. Essa ‘vingança adiada’ não é a mesma das elocubrações mentais a que se entrega o ressentido, psicologicamente impotente para dar outro destino à sua amargura. Mas mesmo nos casos em que a derrota é imposta à força e a reação é objetivamente impedida, é possível que o adiamento prolongado da ação ameace arrefecer a disposição à luta. Nesses casos, a manutenção ativa da memória do agravo, que em um primeiro tempo é necessária para alimentar a disposição dos revoltosos, pode degenerar em predisposição ao ressentimento.¹⁷

Por meio da narrativa fílmica, especialmente da trajetória de Marcelo, personagem central é possível perceber que aquele momento da História do Brasil, a pouco e pouco, passou a exigir uma nova postura capaz de superar a **inação** e o **ressentimento**.

Com efeito, a trama presente em **O desafio** como que constata a **perplexidade** decorrente da crise do **pacto policlassista** que sustentara o governo Goulart. Ao mesmo tempo, anuncia a possibilidade de sua superação, organizando-se a partir do esfacelamento da relação de Marcelo e Ada (Isabella).

Ele é jornalista de esquerda. Ela, casada com um industrial, tinha encontrado em Marcelo, seu amante, uma via de escape da crueza de seu meio social de origem. Condensando metaforicamente os sentimentos de pessimismo disseminados nos momentos imediatamente posteriores ao golpe, a relação entra em crise.

Por outro lado, o marido de Ada (Sérgio Britto), em diversas oportunidades ao longo da narrativa, reafirma suas convicções políticas, desdenha dos “esquerdistas” com os quais Ada convive. Demonstra segurança emocional, visto que tem certeza de que o processo histórico, depois do golpe, caminha de acordo com seus interesses e na direção correta. Dirige uma fábrica de 2.500 operários e tem orgulho de sua condição de classe e de seu papel social.

O **ódio à burguesia** não está ausente de **O desafio** e acaba por expressar-se pelas reações de Ada, que não aceita a visão de mundo do marido e discute longamente

¹⁷ KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 17.

com ele. Em cena emblemática, rejeita o universo fabril e seu maquinário. Encontra-se, portanto, infeliz e sem condições de encontrar uma saída. Tinha sido abandonada pelo amante e, ao mesmo tempo, não é capaz de separar-se do marido. Portanto, visto que é incapaz de arrepender-se, vingar-se, esquecer ou perdoar, sua condição leva-a ao **ressentimento**.

O ressentido sofre porque se dá conta de que deixou de viver o que o momento lhe oferecia, e quer acusar os fortes, que sabem dizer “sim” à vida, do prejuízo pelo qual ele é o único responsável.¹⁸

Nas imagens finais, depois de afastar-se de muitos amigos que alimentavam esperanças de um retorno rápido ao clima de liberdade anteriormente existente e, sobretudo, de romper com Ada, Marcelo caminha quase sem rumo, desce uma escada cambaleando, mas, ao mesmo tempo, em total disponibilidade para novas experiências e sentimentos. Com essa imagem e com a trilha sonora, forma-se um quadro emblemático com o qual o filme prepara o espectador para um “tempo de guerra”, em que certas relações e sentimentos não são mais possíveis. Uma outra forma de sensibilidade revolucionária, talvez não ressentida, começa a se esboçar e é anunciada por meio da narrativa.

Por outro lado, também inspirando-nos nas trilhas abertas pelo excelente artigo de Isabel Regina Augusto,¹⁹ entendemos que **Arraial do Cabo** (1960) merece igual atenção.

Neste momento, cabe perguntar: de que maneira podemos aprofundar a compreensão do diálogo mantido entre os cinemanovistas e a cinematografia italiana a partir do filme **Arraial do Cabo**, naquele momento histórico em que o horizonte de expectativas apontava para a formação do **pacto policlassista**?

Em nosso entendimento, essa obra de Saraceni, ao tratar do entrelaçamento conflituoso entre o arcaico e o moderno, toma posição contrária ao processo de modernização capitalista, suas formas de exploração e opressão da mão de obra, bem como denuncia a degradação do meio ambiente.

¹⁸ KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 27.

¹⁹ AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, Jul.-Dez. 2008.

Com efeito, ao exaltar a cultura tradicional e o modo de vida dos pescadores da localidade fluminense de Arraial do Cabo, contrapondo-se à sua extinção gradativa, o filme serve como prenúncio dos temas centrais que vão orientar o Cinema Novo tanto em sua primeira fase (1960-1964), quanto na segunda (1964-1968).

Pode ser considerado, por esse motivo e como toda a razão, uma obra precursora de todo o movimento. É como que um prenúncio e apresenta uma síntese das temáticas tratadas nessas duas fases do movimento, já que, por um lado, à semelhança da primeira fase, aborda segmentos populares, sua cultura, suas tradições, seu jeito secular de viver e, por outro, antecipando a segunda fase, não deixa de mostrar como o desenvolvimento das forças produtivas, vinculadas aos interesses do capital, acaba contribuindo para destruir tudo o que se coloca em seu caminho.

Desse ponto de vista, o enredo é bastante didático em suas propostas básicas. Ele mostra como, a partir do momento em que A Companhia Nacional de Álcalis (CNA), que é uma indústria química altamente poluente, instala-se no litoral do Estado do Rio de Janeiro, próximo de uma localidade onde moram centenas de pessoas que vivem da pesca, grandes quantidades de substâncias tóxicas são jogadas no oceano, o que provoca forte impacto negativo sobre a qualidade e quantidade de peixes. O enredo mostra, ainda, como esse desastre ecológico contribui, sobremaneira, para a desestruturação da economia pesqueira, até então organizada em moldes tradicionais.

Em decorrência disso, muitos trabalhadores são expulsos dessa área e saem em busca de trabalho em outras regiões litorâneas. Fundamentalmente, a película apresenta um quadro comparativo, justapondo, lado a lado e de maneira conflituosa, duas formas históricas de vida econômica: uma pré-capitalista e outra capitalista em moldes industriais, exaltando a primeira e colocando em questão a destruição imposta pela segunda.

Podemos verificar a relevância das questões tratadas nesse enredo, sobretudo, quando levamos em conta, como nos mostra Walter Luiz C. de Mattos Pereira, que a “Companhia Nacional de Álcalis – CNA, [...] criada durante o Estado Novo, só foi viabilizada no governo JK. Bandeira da ideologia nacional-desenvolvimentista, a CNA

incorpora à sua história graves problemas, atrelados ao circuito de interesses interno e externo”.²⁰

Portanto, do ponto de vista político, mostrar os aspectos negativos resultantes da implantação da CNA, que era um dos símbolos do ideário político nacional-desenvolvimentista, é apontar, em certa medida, para o rompimento com o pacto policlassista, aludido por Bernardet, em sua reflexão a respeito das concepções políticas dos cinemavistas.

Por outro lado, do ponto de vista estético, o filme **Arraial do Cabo** deve ser pensado tendo em perspectiva os horizontes de expectativas presentes no momento de sua produção e veiculação. Desse ponto de vista, são fundamentais as considerações de Isabel Regina Augusto:



Era o período da ascensão do “Terceiro Mundismo”, com a vitória da revolução em Cuba, quando a esquerda européia dava apoio aos jovens candidatos a cineastas latino-americanos, a começar com as premiações no Festival de Karlovy Vary, os festivais da *Colombianus*⁷ na Itália, e outros, sendo o da *Colombianus* em Santa Margherita Ligure, em 1961 considerado inclusive, e com razão, a estréia mundial do Cinema Novo por Paulo César Saraceni, através do seu “*Arraial do Cabo*” (documentário que recebeu 7 prêmios naquele período). Processo no qual se destacam a crítica italiana e francesa, nas figuras, respectivamente, de Lino Micciché e Sylvie Pierre, entre outros. O crítico Louis Marcorelles, por exemplo, foi citado pelos integrantes do Movimento como “o grande amigo do cinema brasileiro” como recorda Carlos Diegues a Alex Viany.²¹

Como se vê, o documentário **Arraial do Cabo** é o marco para a estreia mundial do Cinema Novo e insere-se no momento de crescimento do chamado “Terceiro Mundismo”.

Entretanto, trata-se de um documentário e, como tal, insere-se numa discussão específica que, infelizmente, não foi tratada de forma direta pela pesquisadora Isabel Regina, em seu artigo mencionado acima. Referimo-nos ao problema atinente à relação entre o gênero documentário e as influências Neorrealistas.

²⁰ PEREIRA, Walter Luiz C. de Mattos. Vagas da modernidade: a Companhia Nacional de Alcalis em Arraial do Cabo (1943-964). **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 46, p. 1, Jul-Dez. 2010.

²¹ AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 149, Jul.-Dez. 2008.

Neste caso particular, entendemos que são muito úteis as considerações de Fernão Ramos, presentes em seu livro **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?**.²² Nessa alentada obra, o autor, ao tratar da questão mencionada acima (relação entre o gênero documentário e as influências Neorrealistas), faz afirmações de extrema utilidade:

É importante mencionar que o cinema novo, talvez por se configurar cronologicamente de modo pioneiro nas vanguardas cinematográficas latinas dos anos 1960, mantém vínculos fortes com a vanguarda realista italiana do pós-guerra. [...]. O cinema novo é feito por uma geração, que, ainda em meados da década de 1960, tem o realismo do pós-guerra ocupando por inteiro o horizonte da nova vanguarda, apesar da exceção de Glauber. Como situar o documentário brasileiro nesse quadro, e, em particular, o documentário direto, vinculado à geração cinemanovista?²³

Sintetizando, de forma mais didática, o que foi apresentado até este momento, poderíamos afirmar: o *horizonte de expectativas* que formou a geração cinemanovista é composto, por um lado, pelo chamado *Terceiro Mundismo*, o que lhe confere forte teor político nacionalista e de esquerda e, por outro, pelas influências estéticas do Neorrealismo.

As considerações de Fernão Ramos, feitas acima, nos fazem lembrar de uma mediação estética importante, qual seja, as questões específicas da linguagem cinematográfica, quando a empreitada é a análise de filmes de ficção e documentários. Ainda que as fronteiras entre esses gêneros sejam tênues, é preciso levar em conta o modo particular de diálogo que foi promovido, no Brasil, entre cineastas que dirigiram documentários e as propostas do Neorrealismo.

Fernão Ramos, ao aprofundar seus comentários a respeito dessa mediação estética, aponta que

O vínculo com o neorrealismo (lembrando que a produção neorrealista passa ao largo da tradição documentária) me parece predominante, sendo progressivamente vencido pela premência da novidade tecnológica dos (gravadores) Nagra e das câmeras leves, juntamente com a nova forma estilística e a ideologia do direto.

O realismo do pós-guerra não formula uma nova proposta na tradição documentária. Articula-se em torno de ficções, que trabalham

²² RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac/SP, 2008.

²³ Ibid., p. 333-34.

intensamente locações, temas e personagens, próximos do cotidiano dos países europeus na sobrevivência do pós-guerra.²⁴

Neste contexto de discussão estética, de forma mais conclusiva, o autor alude ao caso de **Arraial do Cabo**, quando afirma: “já mencionamos o débito de documentários-marco da geração cinemanovista, como **Aruanda** e **Arraial do Cabo**, com um padrão estilístico do documentário clássico”.²⁵ Em outros termos: parece bastante evidente que o Neorrealismo teve impacto sobre os documentaristas brasileiros, vinculados ao Cinema Novo, muito mais por sugerir temas, do que por indicar novos caminhos atinentes à linguagem do documentário.

Talvez, por esse motivo, **Arraial do Cabo** tenha tido uma recepção tão contraditória, quando foi divulgado a primeira vez no Brasil. Em outros termos: foi elogiado quanto ao tema eleito, mas combatido quanto ao uso da linguagem cinematográfica. Essa contradição pode ser observada, por exemplo, se compararmos dois textos críticos escritos no calor da hora: o primeiro (bastante elogioso) de Joaquim Pedro de Andrade e o segundo (deveras negativo) do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet. Para entender melhor essa contradição, vejamos abaixo alguns trechos dos textos mencionados.

Aos olhos de Joaquim Pedro o filme de Saraceni pode ser assim interpretado:

[...] Os pescadores e os operários, a cidadezinha e a fábrica são os elementos de um conflito. Armados em montagem de contraponto, que governa tanto a sucessão das imagens como a trilha sonora, eles a princípio se opõem, para se fundirem depois, despindo-se gradativamente dos aspectos de oposição e revelando, nesse mesmo andamento, a sua identidade fundamental, afinal declarada na cena do bar.²⁶

Por outro lado, Jean-Claude Bernardet assim avaliou a película:

[...] Uma complacência muito desagradável é regra na fita: primeiros planos e mais primeiros planos em que os rostos burilados dos pescadores se tornam meramente exóticos, e planos de mar, e satisfação em ver morrer os peixes. Visconti fez uma fita com pescadores, *La Terra Trema*, de que parece que os realizadores de *Arraial do Cabo* gostaram: é pena que se tenham limitado a citações

²⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac/SP, 2008, p. 334.

²⁵ Ibid.

²⁶ SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 60-61.

puramente exteriores: a mulher de preto olhando pela janela, por exemplo. [...].²⁷

Esses dois índices de recepção nos ajudam a compreender como o filme de Saraceni pode ser interpretado à luz do *horizonte de expectativas* dominante naquela conjuntura.

Portanto, acreditamos ter demonstrado: **Arraial do Cabo** e o debate que ele produziu são excelentes indicadores das vicissitudes inerentes ao processo de construção do repertório temático e, ao mesmo tempo, dos usos da linguagem cinematográfica, naquele momento inicial do Cinema Novo, especialmente no que toca à influência do neorrealismo italiano.

ARTIGO RECEBIDO EM 03/09/2014. PARECER DADO EM 15/12/2014



www.revistafenix.pro.br

²⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **Trajatória Crítica**. São Paulo: Polis, 1978, p. 53.