

O CINEMA BRASILEIRO E O NEORREALISMO: REFLEXÕES SOBRE ITINERÁRIOS DE FORMAÇÃO ESTÉTICA E RELAÇÕES GERACIONAIS

Euclides Santos Mendes¹

Resumo

Este artigo propõe analisar alguns aspectos do diálogo estético do cinema brasileiro com o ideário neorrealista, tendo como ponto de inflexão a experiência de formação da geração do Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964). No período pós-Segunda Guerra Mundial, o Neorrealismo italiano representou historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendência progressista. Nesse sentido, o Neorrealismo foi marcante nas trajetórias de formação de cineastas latino-americanos, configurando-se como um ideário humanista, ético e estético. No Brasil, o diálogo do ideário neorrealista com o cinema iniciou-se na acolhida cineclubista e da crítica cinematográfica aos filmes neorrealistas italianos, cujo impacto definiu a presença de um ideário neorrealista, sobretudo a partir do filme *Rio, 40 graus* (1955), dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Em plena efervescência cultural dos anos 1950 em Salvador, configurava-se o aprendizado neorrealista nas trajetórias de formação dos frequentadores do Clube de Cinema da Bahia, com a mediação de Walter da Silveira, e na aproximação de jovens cinéfilos como Guido Araújo, Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos e Olney São Paulo com Nelson Pereira dos Santos. Trata-se, portanto, de um estudo sobre relações geracionais, trocas de saberes e fazeres num contexto geopolítico culturalmente marcado pela descolonização.

Palavras-chave: Neorrealismo. Nelson Pereira dos Santos. Clube de Cinema da Bahia. Walter da Silveira. Ciclo Baiano de Cinema.

Introdução

Marcado pela presença formadora do Clube de Cinema da Bahia, fundado em 1950 pelo advogado, ensaísta e crítico Walter da Silveira, o ambiente sociocultural de Salvador fervilhava nos anos 1950, com manifestações artísticas vindas da cultura popular, da literatura, da música, das artes plásticas. Nesse período, surgem na cidade a Escola Parque, com sua proposta inovadora de educação implementada pelo educador Anísio Teixeira, secretário de Educação à época, e as escolas de teatro, dança e música da Universidade da Bahia, então sob o reitorado de Edgard Santos. A Cidade da Bahia tornara-se um ponto de

¹¹ Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), campus de Vitória da Conquista, sob a supervisão da profa. dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão. E-mail: euskera21@gmail.com

confluência de artistas nacionais e estrangeiros interessados, sobretudo, na rica e complexa cultura popular afro-baiana. “Aqueles foram tempos de uma ação cultural ampla, vigorosa e inventiva”, segundo Antonio Risério (1995, p. 23). Jorge Amado, Dorival Caymmi, João Gilberto, Carybé, Pierre Verger, Walter da Silveira, Alexandre Robatto Filho, Martim Gonçalves, Hans-Joachim Koellreutter, Yanka Rudzka, Lina Bo Bardi, entre outros, foram os mestres formadores da jovem geração que, nos anos 1960, revolucionou a cultura brasileira com o Cinema Novo e a Tropicália. Segundo Milene Gusmão (2014, p. 105),

Em Salvador, entre os anos 1940 e 1960, a convivência entre as gerações, propiciada especialmente pela ambiência universitária e pela promoção de atividades educacionais e culturais, desenvolveu uma relação interdependente de aprendizagem entre a geração de Edgard Santos, Anísio Teixeira, Jorge Amado e Walter da Silveira, entre outros, com a geração de Glauber Rocha, Guido Araújo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Orlando Senna e muitos outros envolvidos tanto no movimento do Cinema Novo quanto no da Tropicália.

No campo da formação cinematográfica e audiovisual, impulsionada pelo Clube de Cinema da Bahia, houve um processo coletivo de aprendizagem, caracterizado pelas condições de transmissão do conhecimento sobre a história e as estéticas do cinema, sobretudo a partir de cinematografias europeias. No Clube de Cinema da Bahia o aprendizado pelo e para o cinema se deu por meio de trajetórias e práticas ligadas à formação de um saber social incorporado (o *habitus*, na formulação conceitual de Norbert Elias), em que memória, cultura e conhecimento formam um amálgama na transmissão de saberes e fazeres de uma geração para a próxima.

Nesse processo de formação cinematográfica e audiovisual da geração de jovens cinéfilos baianos dos anos 1950, há, por parte de Walter da Silveira, o intuito de estabelecer um aprendizado humanista com base em filmes respaldados por práticas ético-estéticas. Daí a relevância dos filmes neorrealistas italianos nas sessões comentadas do Clube de Cinema da Bahia, cuja atuação formadora desencadeou a passagem da cinefilia à crítica cinematográfica e desta à realização de filmes. Nascia, assim, o Círculo Baiano de Cinema (1959-1964), período fundamental na formulação do cinema brasileiro moderno por meio do diálogo neorrealista com o subdesenvolvimento econômico e a realidade sociocultural.

“O movimento cinematográfico da Bahia não é um acontecimento isolado. Para o compreendermos, e para que ele próprio se compenetre, será necessário situá-lo num conjunto de fenômenos artísticos e sociológicos no tempo e no espaço”, avalia Paulo Emílio Sales

Gomes (1981, p. 405) no artigo “Perfis baianos”, publicado em 24 de março de 1962 no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*. Segundo Gomes, a única expressão cabível para definir esse período da história cultural brasileira é *Renascença baiana*.

A onda neorrealista

O Neorrealismo integra um amplo processo internacional de renovação da linguagem cinematográfica no período pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a partir da ressignificação das práticas do fazer cinematográfico e audiovisual. Por seu despojamento estético ao abordar, de maneira quase documentária, problemas sociais desencadeados e/ou potencializados na Itália pela guerra, o Neorrealismo é também um ponto de inflexão em relação a realismos anteriores (o documentarismo inglês, o realismo socialista soviético e o realismo poético francês dos anos 1930). Devido à sua aderência aos fatos históricos, sobretudo no contexto bélico europeu, o Neorrealismo configurou-se eticamente como uma tomada de posição das artes (o cinema e a literatura, por exemplo) em relação à opressão política e aos problemas sociais.

“Em um certo sentido”, argumenta Robert Stam (2003, p. 91), “o cinema realista do pós-guerra surgiu das cinzas e ruínas das cidades europeias; o disparador imediato do *revival* mimético foram as calamidades produzidas pela Segunda Guerra Mundial”. Filmes como *Roma, cidade aberta* (1945, de Roberto Rossellini), produzido pouco depois da liberação da capital italiana da ocupação nazifascista, ajudaram a Itália a se reconstruir simbólica e moralmente após o regime fascista e a guerra.

Para o escritor, roteirista e teórico neorrealista Cesare Zavattini, a guerra e a liberação ensinaram os cineastas italianos a descobrir o valor do real. Para Zavattini, o problema do cinema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história.

A característica mais importante e a mais importante novidade do Neorrealismo me parecem, portanto, que seja aquela de percebermos que a necessidade da “história” não era outra que um modo inconsciente de mascarar uma nossa derrota humana e que a imaginação, assim como era praticada, não fazia mais do que sobrepor os esquemas mortos sobre os fatos sociais vivos. De perceber, em essência, que a realidade era enormemente rica: bastava saber olhá-la (ZAVATTINI, 2005, p. 5)².

² Tradução, feita pelo autor deste artigo, do seguinte trecho em italiano: *La caratteristica più importante e la più importante novità del neo-realismo mi sembra perciò che sia quella di esserci accorti che la necessità della*

O deslocamento da dramaturgia preconcebida para a realidade dramatizada e sua contingência ontológica engendrou uma forma de fazer cinema integrada a um lastro de autenticidade, com histórias baseadas em fatos verídicos, como se a realidade fosse um filme natural e espontâneo, anterior ao filme em película, como se o cinema fosse a própria vida, isto é, já direto e vivo na realidade, bastando fotografá-lo em movimento. Esse ideal estético do cinema captado no fluxo da realidade cotidiana é um dos aspectos da poética zavattiniana do *pedinamento*, isto é, da câmera no encalço de alguém.

Lino Micciché (1975) argumenta que “os neorrealismos foram tantos quantos foram os neorrealistas”, pois a diversidade de expressões não permitiu ao neorrealismo se constituir enquanto estética, embora tenha possibilitado ao cinema do pós-guerra incorporar preceitos sociais e anti-industriais. O olhar neorrealista passou a dialogar com as novas cinematografias nacionais e, ao mesmo tempo, tornou-se um contraponto ao cinema industrial de Hollywood. Pesquisadores como Guy Hennebelle (1978) considera o Neorrealismo um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana que caracteriza o surgimento dos cinemas novos nos anos 1960. Ao constatar que os filmes neorrealistas italianos em seu conjunto constituem historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendência progressista, Hennebelle (idem, pp. 66-67) procura estabelecer um denominador comum entre os vários cineastas neorrealistas, argumentando que o Neorrealismo italiano é caracterizado, sobretudo, pelo fato intrínseco de refletir os problemas cruciais do país, e não elementos meramente técnicos como o uso de atores não profissionais ou as filmagens em cenários reais. Há, entretanto, outros aspectos que o pesquisador francês identifica na estética neorrealista:

- O uso de planos de conjunto e planos médios, com enquadramentos semelhantes aos de cinejornais, em que a câmera registra muito mais do que sugere;
- A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses). O Neorrealismo, segundo Hennebelle, retomaria, de certa maneira, o cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado.
- Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário.
- Uma montagem sem efeitos particulares.

‘storia’ non era altro che un modo inconscio di mascherare una nostra sconfitta umana e che l’immaginazione, così come era esercitata, non faceva altro che sovrapporre degli schemi morti a dei fatti sociali vivi. Di essersi accorti in sostanza che la realtà era enormemente ricca: bastava saperla guardare (ZAVATTINI, 2005, p. 5)

- A filmagem em cenários reais.
- Flexibilidade na decupagem, incorporando a improvisação como decorrência da utilização de cenários reais.
- A presença de atrizes e atores eventualmente não profissionais, sem esquecer, no entanto, que o Neorrealismo se valeu de intérpretes famosos (como, por exemplo, Anna Magnani e Aldo Fabrizi em *Roma, cidade aberta*).
- A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos.
- Filmagens de cenas sem som direto, o que tornava possível uma maior liberdade nos movimentos de câmera.
- Produções com orçamentos módicos.

Com o Neorrealismo, portanto, intensifica-se um processo de desautorização radical do estúdio, isto é, da produção e do discurso controlados. Tal processo referenciou parte da discussão sobre o realismo na década de 1960, sobretudo a partir da invenção do som direto.

O Neorrealismo caracterizou-se também por filmes que buscavam levar o público a pensar sobre a realidade sociocultural, num contexto geopolítico marcado pela descolonização. Com sua crítica ao ilusionismo dos estúdios, o Neorrealismo se afirmou como um cinema engajado, em cuja busca por autenticidade faz emergir uma postura ética diretamente relacionada ao modo de produção do filme.

O Neorrealismo está no centro do pensamento teórico sobre a formação do cinema moderno, conforme demonstram as reflexões teóricas de André Bazin e Gilles Deleuze. Tendo o realismo como questão central em suas pesquisas sobre o cinema, Bazin (2014) argumenta, no artigo *A evolução da linguagem cinematográfica*, que houve um progresso na busca pelo realismo cinematográfico, cuja principal vertente se expressaria no Neorrealismo. Segundo o crítico francês, os filmes neorrealistas rompem com a tendência narrativa hegemônica no cinema clássico ao valorizar os enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis das personagens e os ritmos cotidianos ralentados. Para Bazin, o realismo está, sobretudo, na honestidade de testemunho da *mise-en-scène*, e não simplesmente na adequação mimética da representação do real.

Se, para Bazin, o Neorrealismo desencadeou uma das rupturas que marcam a passagem do cinema clássico ao cinema moderno, em Deleuze essa cisão se deu na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo. Segundo Deleuze (2007, p. 11), “o que define o Neorrealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do Neorrealismo), que se distinguem essencialmente

das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo”. No Neorrealismo, avalia Deleuze, “dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra”.

Modelo de um cinema socialmente engajado, o Neorrealismo deslocou o olhar cinematográfico para aspectos mais imediatos e banais do cotidiano das classes populares, criando um olhar específico sobre o cotidiano ao buscar revelar o extraordinário na banalidade aparente das coisas. Nessa passagem, deu-se a cristalização de um ideário cinematográfico voltado à *cotidianização* da realidade, incorporando seus aparentes *tempos mortos* como espaços em que presente, passado e futuro coexistem numa imagem apta a captar a fluidez do tempo.

O ideário neorrealista e o cinema brasileiro

Zavattini lamentou o declínio do Neorrealismo na Itália no começo dos anos 1950, impedido por medidas políticas conservadoras de se transformar numa potente expressão da realidade sociocultural. Mas o realizador e teórico neorrealista encontrou vivo e atuante na América Latina as condições para um cinema socialmente engajado na discussão de problemas contemporâneos. Para Zavattini, o desdobramento natural do Neorrealismo italiano estava nos cinemas novos latino-americanos, pois sentia que a consciência de que o cinema devia seguir na direção apontada pelo Neorrealismo estava cada vez mais forte em alguns cineastas latino-americanos. Zavattini esteve algumas vezes na América Latina na década de 1950. No México, esboçou o projeto de realização do filme *Mexico mio*, sem, no entanto, conseguir realizá-lo. Em Cuba, colaborou no argumento e no roteiro do filme *El joven rebelde* (1961), dirigido por Julio García Espinosa.

Sobre o diálogo entre o Neorrealismo e os cinemas novos latino-americanos, José Carlos Avellar expõe, no texto *Neorrealismo, Realismo, Surrealismo: os novos cinemas latino-americanos*, uma curiosa observação: “O que estava no ar na América Latina pode ter caído primeiro na Itália, ou, noutras palavras: o Neorrealismo plagiou os cinemas que os latino-americanos iriam fazer quinze anos mais tarde”. Segundo Avellar, no cinema “não é propriamente a realidade que gera uma expressão realista, não é a realidade num estado bruto, como matéria-prima, que determina o realismo de um filme, mas, sim, uma vontade humana de se relacionar de determinado modo com a sociedade em que vive”. Nesse sentido, os novos realismos europeus e latino-americanos eram, ao mesmo tempo, próximos e distantes. Suas semelhanças e dessemelhanças foram sintetizadas por Avellar a partir de dois pontos de vista:

1) O questionamento sobre a realidade:

Para o europeu tratava-se de restaurar o que fora destruído pelo nazismo e pelo fascismo: mostrar a realidade como ela é significava misturar-se às pessoas comuns, desmontar a imagem manipulada que levava à guerra, recuperar a identidade perdida. Também o latino-americano queria misturar-se às pessoas comuns e desmontar uma imagem, aquela manipulada pelo colonizador, mas não exatamente para recuperar uma identidade perdida, e sim para inventar uma nova (AVELLAR).

2) O questionamento sobre a história:

Enquanto o cinema europeu se apresentava como movimento de uma sociedade que se desviara de suas tradições e se empenhava na recuperação de sua história, o latino-americano surgia como a expressão de um espaço ainda sem história e empenhado em construir uma. Com o Neorrealismo, queríamos olhar a realidade sem nenhum artifício, com o mínimo de intervenção necessária, para que o espectador compreendesse o que ela é. Com os realismos latino-americanos, queríamos uma coisa surreal, que o espectador compreendesse o que a realidade deveria ser e não é – mal dividido, o mundo está errado (AVELLAR).

No Brasil, o Neorrealismo surgiu primeiro como inspiração, através dos filmes italianos exibidos na segunda metade dos anos 1940, para depois manifestar-se como ação, na realização de filmes empenhados em construir novas possibilidades audiovisuais para o país. À época, o cinema brasileiro estruturava-se, sobretudo, a partir das produções em estúdios. Em 1949, fora criada a Vera Cruz, companhia cinematográfica fundada em São Paulo pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. Sob a direção do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti (que, tendo participado da vanguarda impressionista francesa e do documentarismo inglês, havia adquirido renome internacional), a Vera Cruz tentou produzir filmes segundo o modelo dos grandes estúdios estrangeiros. Como contraponto a esse modelo, o Neorrealismo foi visto pela imprensa brasileira da época como “uma onda de verdade, uma rajada de natural” contra as “fábricas de caracterização”, “os laboratórios de falsificação”, conforme fora publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em dezembro de 1947.

Em meados dos anos 1950, em meio ao fracasso da Vera Cruz e o crescente debate sobre um cinema independente, o ideário neorrealista catalisou algumas das tentativas de criação cinematográfica associada a uma autêntica cultura nacional. Nesse processo destacam-se Alex Viany com o filme *Aguilha no palheiro* (1953), Nelson Pereira dos Santos com *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), e Roberto Santos com *O grande momento* (1958).

Ao abordarmos o diálogo do ideário neorrealista com o cinema brasileiro, é importante ressaltar que o Neorrealismo não veio impor-se enquanto modelo, “mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica” (FABRIS, 2007, p. 82).

Rio, 40 graus foi um marco no diálogo do cinema brasileiro com o ideário neorrealista, ao criar um realismo social centrado nas classes populares que viviam nas favelas da então capital federal, criando uma narrativa de ficção que incorpora à *mise-en-scène* elementos da realidade social do Rio de Janeiro. Segundo Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 419), Nelson Pereira dos Santos

encontrou a forma de levar para dentro de um filme a dura realidade de um Brasil pobre, marcado por fundas desigualdades sociais, e resumiu em linguagem cinematográfica a proposta de Celso Furtado de pôr em evidência o lugar do subdesenvolvimento para melhor enfrentá-lo. O filme *Rio, 40 graus* rompeu com a estética hollywoodiana, apostou num tipo de produção artesanal, rápida e barata, abusou de externas [...] e reuniu um elenco com atores não profissionais. O diretor sabia o que queria projetar na tela: a condição de vida da população favelada, abordada com delicadeza, sem preconceito, num tom de realismo até então inédito, sem abrir mão da sutileza e da imaginação da plateia. *Rio, 40 graus* revelava a beleza do Rio de Janeiro num domingo de muito calor; mas quem conduzia a visão do espectador era a realidade de uma cidade abatida socialmente pela miséria e pela brutalidade.

Rio, 40 graus não foi, todavia, o primeiro filme brasileiro a abordar a vida da população pobre do Rio, tendo sido precedido, por exemplo, por *Favela dos meus amores* (1935), filme dirigido por Humberto Mauro cujas cópias se perderam. Filmado quase que inteiramente no Morro da Providência, no Rio, *Favela dos meus amores* tornou-se um marco do realismo poético de Mauro, tendo sido bem recebido pela crítica e pelo público nos anos 1930. Nos anos 1960, ao lembrar o filme, Mauro dizia que a autenticidade criada pelas filmagens em locação poderia razoavelmente lhe colocar como “precursor do Neorrealismo italiano” – observação que se coaduna com a observação de Avellar sobre os realismos latino-americanos anteriores ao Neorrealismo italiano. Conforme explica Marcos Napolitano (2009), *Favela dos meus amores* teve impacto na formatação de uma nova cultura nacional-popular no Brasil, cujo sentido ideológico era disputado à esquerda e à direita. Portanto, o filme de Mauro teria aberto caminho para a realização de *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*.

Mariarosaria Fabris (1994) argumenta que há, nos dois filmes de Nelson Pereira dos Santos, a inspiração neorrealista enquanto anseio, postura, mas não como estilo definido. De

Rio, 40 graus a Rio Zona Norte há um declínio da relevância do Neorrealismo como referência, afirmando-se no cinema de Nelson Pereira dos Santos a capacidade de lidar especificamente com as formas de articular problemas sociais e vida privada, bem como cultura popular e tradição nacional. *Rio, 40 graus a Rio Zona Norte* semearam o cinema brasileiro com novas ideias, contribuindo para o surgimento de filmes como *Arraial do Cabo* (1959), *Aruanda* (1960), *Bahia de Todos os Santos* (1960), *Barravento* (1960-1962), *A grande feira* (1961) e *Cinco vezes favela* (1962). Diante desse conjunto de filmes, Fabris (2007, pp. 90-91) avalia que “a junção espontânea dessas experiências de origens geográficas diferentes deu início ao Cinema Novo, o que vem provar que o Neorrealismo não foi imitado enquanto modelo, mas bem assimilado enquanto postura”. O ideário neorrealista afirma-se, portanto, no contexto cinematográfico brasileiro como matriz capaz de fecundar ideias novas surgidas do próprio contexto sociocultural do país.

Em entrevista ao crítico Alex Viany para o livro *O processo do Cinema Novo*, Nelson Pereira dos Santos observou que o Neorrealismo foi um ponto de partida para o cinema independente brasileiro dos anos 1950: “A gente descobriu que podia fazer cinema no Brasil sem estúdios gigantescos, sem grandes capitais, com equipamento leve”. Segundo Nelson, “o cinema brasileiro dos anos 1950 mostrava uma sociedade perfeita sem problemas sociais, um cinema psicológico”. Nesse contexto, “a primeira influência veio do neorrealismo, mas, principalmente, nos movíamos pela ideia de uma transformação social, sentíamos que era preciso fazer tudo, no cinema e no país como um todo”. Havia um sentido de urgência nas transformações sociais a que o país aspirava e, por isso, o cinema independente procurava se relacionar diretamente com a sociedade em que era realizado, transpondo para o filme temas e questões do seu tempo.

Ao incorporar uma série de elementos da vida social do Rio de Janeiro numa estrutura narrativa que se abre em leque pela cidade, *Rio, 40 graus* renunciou à ideia de um “cinema de qualidade”, industrial, feito em estúdio, e assumiu o caráter contingente da vida cotidiana como elemento dramático. A forma como essa incorporação do vivido aparece no filme foi marcada pela ideia de participação, envolvimento, investigação, renúncia à perfeição, um processo de experimentação cinematográfica que, com o Cinema Novo, deu um salto com a ruptura da continuidade na montagem, com a câmera que tende a se movimentar mais livremente, com planos-sequência etc.

No artigo “Um catálogo histórico” (publicado em 1960 no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*), Paulo Emílio Sales Gomes adverte que o termo Neorrealismo

talvez tenha se tornado uma etiqueta: “É possível que mais tarde os historiadores do cinema tenham necessidade de utilizar o Neorrealismo para englobar algumas constantes de um tipo de cinema que se generalizou a partir de 1945”. Porém, no ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, escrito em 1973, Gomes reconhece que “a voga do Neorrealismo, logo após o término da guerra, teve consequências extremamente frutuosas para nós”:

Aconteceu que o difuso sentimento socialista que se alastrou a partir do fim dos anos quarenta envolveu muita gente de cinema e particularmente as personalidades mais criativas surgidas após o malogro do surto industrial em São Paulo. O próprio comunismo político, ortodoxo e estreito, acabou tendo uma função cultural na medida em que, por um lado, procurava, mesmo desajeitadamente, compreender a vivência dos ocupados e, por outro, encorajava a leitura de grandes escritores membros ou simpatizantes do partido, Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Monteiro Lobato. Esse clima intelectual e mais a prática do método neorrealista conduziram à realização de alguns filmes do Rio e São Paulo que glosavam artisticamente a vida popular urbana. (...). Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos, esses poucos filmes realizados por dois ou três diretores constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo (GOMES, 1980, pp. 81-82).

Ora, se o diálogo do Neorrealismo com o cinema brasileiro iniciou-se na acolhida aos filmes neorrealistas italianos, sua consolidação se configurou na presença do ideário neorrealista, em um processo de formação pelo e para o cinema, sobretudo na década de 1950, quando jovens cinéfilos encontravam nos cineclubes e na crítica cinematográfica as condições para uma compreensão do papel político, cultural e social do cinema na reflexão sobre a realidade brasileira num contexto de intensas mudanças, marcado pela euforia modernizante, desenvolvimentista e ufanista dos anos JK (1956-1961).

Na Bahia, o aprendizado cinematográfico e audiovisual dos frequentadores do Clube de Cinema foi marcado por uma cinefilia que dialogava com diversas tendências estéticas e que enfatizava a importância do Neorrealismo num contexto de formação humanista. Com a mediação de Walter da Silveira, os frequentadores do cineclube baiano viam e discutiam os principais filmes do Neorrealismo italiano, bem como obras-primas do cinema soviético, do Expressionismo alemão, do Surrealismo e do Impressionismo francês etc. Paralelamente, houve a descoberta das potencialidades do cinema brasileiro, graças à experiência de realização de *Rio, 40 graus*, conforme relato do jovem Glauber:

Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava

assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. [...] O filme era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. Realizado com um milhão e oitocentos mil cruzeiros, lançando um fotógrafo jovem e talentoso como Hélio Silva, pegando gente na rua e entrando em cenários naturais – o filme respirava os ares do movimento italiano, tinha a decisão de Rossellini, De Sica, De Santis; a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil (ROCHA, 2003, p. 105-106).

Frequentador do Clube de Cinema da Bahia, Guido Araújo foi um dos colaboradores de Nelson Pereira dos Santos na realização de *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*. A presença de Nelson na Bahia marcou ainda mais o aprendizado neorrealista da geração baiana. No começo dos anos 1960, após a interrupção do projeto de filmagem de *Vidas secas* no sertão baiano, interrompido por chuvas que “descaracterizaram” a aridez sertaneja requerida pelo roteiro, Nelson realizou, com a colaboração de Luiz Paulino dos Santos e Olney São Paulo, o filme *Mandacaru vermelho* (1961), filmado no norte da Bahia.

No Clube de Cinema da Bahia, a experiência de aprendizado mediada por Walter da Silveira consolidou a possibilidade da crítica e da prática cinematográficas. Crítico de cinema em revistas e jornais, Glauber Rocha estreou como diretor com o curta-metragem *Pátio*, filme experimental dedicado a Walter da Silveira e apresentado em março de 1959 no Clube de Cinema da Bahia, juntamente com *Um dia na rampa*, documentário poético de Luiz Paulino dos Santos sobre o cotidiano de trabalho na rampa do antigo Mercado Modelo, em Salvador. Também em 1959, Roberto Pires, cinéfilo formado pela apreciação de obras do cinema norte-americano que estreavam em Salvador, finalizou *Redenção*, primeiro longa-metragem baiano. O filme foi realizado com a colaboração de Hélio Silva, que trabalhara com Nelson em *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte* na direção de fotografia.

André Setaro (2011, p. 43) relata que, após o êxito de bilheteria de *Redenção*, os produtores Rex Schindler e Braga Neto decidiram realizar *Barravento*, filme inicialmente dirigido por Luiz Paulino dos Santos, afastado após divergências com a equipe de produção liderada por Glauber Rocha, que assumiu a direção do filme. Rodado em 1960, *Barravento* foi montado por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1962, iniciando a chamada *Escola Baiana de Cinema*, expressão que, de acordo com Setaro, define um conjunto de filmes produzidos por pessoas ou empresas genuinamente baianas e que investigam, no plano audiovisual, aspectos sociológicos da cultura popular da Bahia. Em sua maneira de filmar o cotidiano de uma aldeia de pescadores do litoral, *Barravento* ecoa filmes neorrealistas como A

terra treme (1948), de Luchino Visconti, por meio do enquadramento mítico da paisagem e dos corpos. Ambíguo na forma como representa o candomblé, *Barravento* trouxe algo de novo para o cinema brasileiro: um olhar antropológico para a cultura negra afro-baiana.

Imbuídos de uma concepção de cinema engajado, os filmes seguintes a *Barravento* se caracterizam por uma certa homogeneidade na escolha dos temas, todos ligados a problemáticas sociais, que tratam aspectos da realidade baiana e brasileira. Tendo Rex, Braga e outros como produtores, os filmes da *Escola Baiana de Cinema* se caracterizam, portanto, por este caráter de comprometimento com a busca de temas populares (SETARO, 2011, p. 53).

Em meio à realização de *Barravento* teve início a produção de *A grande feira*, filme dirigido por Roberto Pires, tendo Glauber Rocha como produtor executivo e Hélio Silva como diretor de fotografia. *A Grande Feira* é um filme sobre o drama social da Feira de Água de Meninos, ameaçada pela expansão modernizadora da cidade.

A presença estética neorrealista manifesta-se na pesquisa dos jovens realizadores baianos sobre a paisagem e os elementos socioculturais constituintes da ação dramática: numa aldeia de pescadores, o barravento como símbolo de ruptura e mudança; na feira, as tensões sociais de uma cidade em expansão. Outro aspecto comum aos dois filmes é o tratamento da temática da fome, também abordada em *Bahia de Todos os Santos* (1960), filme dirigido por Trigueirinho Neto, ex-aluno do Centro Experimental de Cinematografia, em Roma. Não por acaso, *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A grande feira* constituem uma trilogia da fome, conforme explica Maria do Socorro Silva Carvalho (2003, p. 145):

Abordando diferentes aspectos da pobreza, *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A grande feira* mostram a fome através de mundos próximos ao abastecimento da cidade. O transporte, a produção e a distribuição de alimentos são, respectivamente, os assuntos de cada um deles, vistos a partir de carregadores do porto, pescadores e feirantes. É, portanto, uma trilogia da fome que emerge do universo da nutrição.

É, aliás, por meio do tema da fome que é possível também aproximar o Ciclo Baiano de Cinema e o diretor Roberto Rossellini. Em meio ao aparecimento da Política dos Autores nos anos 1950 na França, Rossellini passou a ser reverenciado por jovens críticos como François Truffaut. Em Salvador, Glauber conheceu pessoalmente Rossellini em 1958, quando o cineasta italiano visitou o Brasil (ele também esteve no Rio de Janeiro, em Recife e em São Paulo). Rossellini pretendia realizar um filme a partir do livro *Geografia da fome* (1946),

análise da problemática da fome escrita pelo médico e sociólogo pernambucano Josué de Castro, também autor de *Geopolítica da fome* (1951). *Geografia da fome* já havia despertado o interesse de Zavattini. À época, o tema da descolonização acercava-se do cinema, tomando forma ao dialogar com as experiências sociais de países periféricos. Na esteira da descolonização, a Europa começou a perder sua hegemonia sociocultural e geopolítica.

Segundo José Umbelino Brasil, a visita de Rossellini ao Brasil não era vista por setores oficiais como propícia naquele momento em que o país vivia a política desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek e queria se ver e ser visto como moderno, pois Rossellini incomodava, ainda mais associado à obra de Josué de Castro, homem de esquerda. Porém, Rossellini provocou entusiasmo na Bahia. No curta-metragem *Di Cavalcanti* (1977), Glauber relembra como conhecera o diretor italiano por intermédio do pintor Di Cavalcanti e de como o próprio Rossellini, filmando no centro de Salvador com uma câmera de 16 mm, inspirou “o negócio de ideia na cabeça e câmera na mão”:

O Di Cavalcanti eu conheci na Bahia em 1958. Di Cavalcanti apareceu lá com Roberto Rossellini, cineasta italiano muito famoso na época, não porque tinha filmado *Roma cidade aberta* ou *Paisá* ou outros grandes filmes do Neorrealismo italiano, mas porque tinha sido casado com Ingrid Bergman, e o seu divórcio com a mulher... e a fofoca gerou uma opinião do papa. [...] Roberto Rossellini ficou famosíssimo, inclusive aqui no Terceiro Mundo. E convidado por Assis Chateaubriand, que era um dos caciques das artes brasileiras, do Museu de Arte de São Paulo, da TV Tupi, rede associada para o Brasil, convidou Roberto Rossellini para vir ao Brasil. Di Cavalcanti, como Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos, faz parte desse olimpiato modernista que ficou internacionalmente famoso, com amizades em várias partes do mundo. Daí que, sendo repórter do *Diário de Notícias* na Bahia, fui destacado para entrevistar Roberto Rossellini e lá conheci o Di Cavalcanti, que me apresentou o próprio Roberto, com a câmera de 16 mm saindo pela rua Chile, na Bahia, e filmando rapidamente lá uns sarcófagos e outros batuques das ruínas portuguesas barrocas da Bahia com uma rapidez impressionante, nunca vi ninguém filmar tão rápido, aliás ali eu saquei o que era realmente o negócio de ideia na cabeça e câmera na mão, quer dizer, o Rossellini realmente fazia com a câmera de 16 [mm] o que Di Cavalcanti faria com um pincel.

A câmera na mão tornou-se um dos aspectos essenciais do Cinema Novo. Nesse sentido, segundo Ismail Xavier, “é difícil analisar a câmera na mão do Cinema Novo sem pensá-la como resposta ao cinema-indústria, uma resposta mais complexa do que a encontrada no cinema brasileiro da década de 1950, que tem suas relações com o Neorrealismo” (MENDES, 2009, p. 54).

A geração de realizadores do Ciclo Baiano de Cinema buscou na cultura popular e no

discurso político de esquerda os elementos de formulação de um cinema moderno socialmente engajado. Como síntese do pensamento estético dessa geração, Glauber lançou o manifesto “Estética da fome” (1965): é na fome que “reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 2004, p. 65).

Metáfora potente do cinema brasileiro na primeira metade dos anos 1960, a estética da fome abriu caminhos para a imaginação do cineasta brasileiro, libertando a expressão e o autor da suposta técnica universal de Hollywood e fazendo com que a imitação do modelo dominante no mercado internacional deixasse de ser a grande meta do cinema economicamente subdesenvolvido. Glauber argumenta que “não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria”. Nesse sentido, segundo Glauber, o Cinema Novo, a não ser em suas origens técnicas e artísticas, não tem maiores pontos de contato com o cinema mundial, realizando-se no Brasil a partir de uma observação da realidade social e cultural, simbolizada na estética da fome, tendência deflagradora do Cinema Novo Brasileiro.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *Neorrealismo, Realismo, Surrealismo: os novos cinemas latino-americanos*. Publicado, sem data, em “Cadernos de textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro” e na internet (acesso em 28/11/2016):

http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/Realismos%20-%20Avellar.pdf

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRASIL, José Umbelino. *Geografia do filme: a viagem de Rossellini*. Trabalho apresentado no 16º Encontro da Socine, São Paulo, outubro de 2012.

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

_____. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Geopolítica da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FABRIS, Mariarosaria. “A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas”. *Revista Alceu* (PUC-Rio), Rio de Janeiro, v. 8, nº 15, jul./dez. 2007, pp. 82-94.

_____. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neorrealista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

FARIAS, Edson Silva de. “Memória, saber incorporado e linguagem no esquema de Norbert Elias”. *Estudos de Sociologia*, Recife, v. 15, p. 167-216, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário* (2 v.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. “Relações geracionais e aprendizados de cinema na Bahia”. In: GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; SANTOS, Raquel Costa (org.). *Memória e cultura: itinerários biográficos, trajetórias e relações geracionais*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014, p. 103-122.

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

MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Entrevistas. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

MICCICHÉ, Lino (org.). *Il Neorealismo Cinematografico Italiano*. Venezia: Marsilio, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos meus amores* (H. Mauro, 1935)”. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, nº 32, 2009, pp. 137-157.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2011.

SILVEIRA, Walter da. *O eterno e o efêmero* (4 v.). Org. e notas por José Umberto Dias. Salvador: Oiti, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

ZAVATTINI, Cesare. “Alcune idee sul cinema”. In: *Dal soggetto alla sceneggiatura - Come si scrive un capolavoro: Umberto D*. Parma: Monte Università Parma, 2005.