

## Neo-realismo, Realismo, Surrealismo. Os novos cinemas latino-americanos

*José Carlos Avellar*

### 1.

Imaginemos que seja possível plagiar um filme que vai acontecer no futuro.

A hipótese, apresentada por Júlio Bressane num debate com Ruy Guerra sobre cinema de poesia, talvez seja o melhor ponto de partida para definir a relação especial entre o Neo-realismo italiano e os cinemas da América Latina.

Bressane respondia a uma pergunta da platéia sobre a semelhança entre o movimento circular da câmera na cena do beijo de Corisco e Rosa em **Deus e o diabo na terra do sol**, de Glauber Rocha, e o da cena do carro de Jandir e Vavá em torno de Leda, nua na praia, em **Os cafajestes**, de Ruy Guerra. O perguntador imaginava,

erroneamente, que o filme de Ruy, feito em 1962, fosse posterior ao de Glauber, de 1964, e desejava saber se a câmera de **Os cafajestes** imitava o movimento feito por Glauber, o que levou Bressane a comentar: “O que você está dizendo, pode ser. Pode ser que você plágie um filme que vai acontecer no futuro”, e, diante dos risos da platéia, a reafirmar: “Pode acontecer sim, é sério, pode acontecer”.

Ruy logo concordou: pode acontecer, “aconteceu várias vezes comigo e com o Glauber. Tem filmes que, ele estava fazendo ali e eu estava fazendo em outro lugar, e têm as mesmas imagens (...) há embriões de idéias que estão no ar, que caem nas pessoas” – ao que Júlio completou: “existe uma coisa que está no ar e que você pode fazer antes ou depois do outro”.

[Ver “O eu da arte é fora de si”, transcrição da mesa de debates, realizada em novembro de 2001, com a participação de Júlio Bressane e Ruy Guerra, mediada por Joel Pizzini, na revista **Cinemais** número 33, **Cinema de poesia**, janeiro/março de 2003, páginas 8 a 53.]

Portanto: o que estava no ar na América Latina pode ter caído primeiro na Itália, ou, noutras palavras: o Neo-

realismo plagiou os cinemas que os latino-americanos iriam fazer quinze anos mais tarde.

“*Coincidencia de propósitos generan ideas afines*”, observa o boliviano Jorge Sanjinés. Para ele melhor que investigar uma possível influência de um sobre o outro é reconhecer que os filmes neo-realistas e os latino-americanos pertencem à mesma família.

## 2.

Que milagre é esse, uma obra que não tem polimento em sua superfície?, pergunta Vinicius de Moraes no primeiro número da revista **Filme**, em agosto de 1949, entusiasmado com **Roma cidade aberta / Roma città aperta**, de Roberto Rosselini, 1945:



*Roma, cidade aberta*, de Roberto Rosselini

“Vi e fiquei para a segunda sessão. No espaço de duas semanas, voltei ao cinema várias vezes mais (...) E confesso que poderia rever o resto de minha vida, tal é a qualidade de sua mensagem e a simplicidade com que é enunciada (...) O filme está, aliás, destinado a ter a maior influência sobre o atual cinema. Essa influência, sob muitos aspectos, já começa a se fazer sentir, na crescente desglamorização dos atores e no uso de ambientes autênticos, que têm caracterizado algumas produções (...) Que milagre é esse nos tempos que correm? Que milagre é esse de uma obra que não é cópia de nenhum modelo; não é um número na produção em massa; não vem acompanhada de nenhum *slogan* de propaganda; não leva nenhum cromo ou polimento de superfície; mas pelo contrário é feita com a nobre madeira do cinema, da qual se vêem todos os veios?”

Que milagre é esse de uma obra bárbara que funde política e poesia?, pergunta Lino Micicché no número 77 da revista **Cinema sessanta**, janeiro de 1970, entusiasmado com **Deus e o diabo na terra do sol** de Glauber Rocha:

“Obra ao mesmo tempo épica e didática, é um filme genial, um dos melhores dos anos 1960 (...) A violência bárbara das imagens, o estilo dos enquadramentos, a chave épica-popular da narração, a orquestração das seqüências, a assimetria orgânica do ritmo, dão à lucidez ideológica uma carga ex-

pressiva que faz deste filme uma das raras obras onde *mensagem política e mensagem poética* se reúnem numa correspondência absoluta (...) Rocha procura se libertar da natureza fundamentalmente esquizofrênica do neo-colonialismo e compreende que é preciso estabelecer uma relação direta com a realidade e não se negar enquanto indivíduo. O conhecimento da realidade é antes de tudo o conhecimento e a definição de si mesmo.”

O milagre do Neo-realismo, sugere P.F. Gastal no **Suplemento Literário** do jornal **O Estado de São Paulo** em 4 de abril de 1948, numa crítica de **O coração manda / Quattro passi tra le nuvole** de Alessandro Blasetti, 1942, consiste no fato dos filmes italianos serem “nada mais do que uma sucessão de fatos corriqueiros, do que o cotidiano transplantado para o celulóide, do que o drama do homem comum na eterna rotina da vida, só de vez em quando sacudida por um acontecimento de maior repercussão”.

O milagre do Cinema Novo, o milagre dos novos cinemas latino-americanos, sugere Glauber em textos escritos pouco depois da estréia de **Terra em transe**, 1967, vem da estratégia imediata, “filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos, feitos com a câmera na mão, na rua, para pegar o verdadeiro rosto do povo”; vem do reconhecimento de que “um cinema de economia e técnica subdesenvolvidas não tem de ser culturalmente subdesenvolvido”.

### 3.

Imaginemos, outro possível ponto de partida, que o construtivismo russo e o realismo alemão da década de 1920 tenham plagiado o cinema neo-realista italiano da metade da década de 1940.

Esqueçamos por um instante a compreensão que temos hoje de **Greve / Statchka**, 1924, e de **O encouraçado Potemkin / Bronienosets Potemkin**, 1925, de Sergei Eisenstein, para lembrar como esses filmes foram sentidos no instante em que surgiram: encenações realistas, quase documentários, imagens de uma autenticidade até então desconhecida.

[Lembremos uma observação feita pelo crítico Richard Meran Barsam no capítulo 2 (“The American, Russian, and Continental Beginnings”) de seu **Nonfiction Film, a critical history** (E.P. Dutton & Co. Inc., New York, 1973): ele conta como a construção formal dos filmes de Eisenstein foi percebida em meio à prática dominante de histórias filmadas em estúdios e a partir de um modelo melodramático influenciado por Hollywood. Barsam diz que as reconstituições históricas de Eisenstein têm por base uma essência documentária, uma objetividade não muito distante do *documentary non fiction film* tal como desenvolvido adiante na América e na Inglaterra.]

Esqueçamos como aparecem hoje aos nossos olhos **A rua sem alegria / Die freundlose Gasse**, 1925, ou **Tragédia**

**na mina / Kameradschat**, 1931, de Georg Wilhelm Pabst, para lembrar como esses filmes foram recebidos na época de seu lançamento: um novo realismo alemão em oposição ao modelo de encenação do expressionismo.

De modo semelhante, talvez seja possível propor o caminho inverso com relação aos filmes neo-realistas: esquecer por um instante como eles foram recebidos no instante em que surgiram e pensar como podem ser vistos hoje: construções melodramáticas renovadas e revigoradas pelo deslocamento da cena para fora de estúdios, pelo abandono das convenções de iluminação criadas no começo da década de 1930 com o filme sonoro e as filmagens em estúdios feitos especialmente para gravar o som, e ainda pela recusa de personagens construídos em obediência à fórmula do *star system* de Hollywood.

A verdadeira força criativa do Neo-realismo – como a de todos aqueles filmes e textos que plagiaram os filmes neo-realistas antes que eles fossem feitos – se deve ao fato dele ser um convite/desafio/chamamento à invenção liberta das convenções narrativas da grande indústria cinematográfica.

Talvez seja possível ver o Neo-realismo italiano assim como propôs certa vez Tomás Gutiérrez Alea: uma atitude, nem um estilo nem uma fórmula. Uma atitude, concorda Fernando Birri, “no me cansaré de repetir, antes que un estilo cinematográfico el Neorealismo es una actitud moral”. Birri lembra uma conversa com o romancista italiano Vasco Pratolini:

“él me señalaba un hecho: la generación anterior a la suya se caracterizó porque sus miembros (Pirandello, por ejemplo) bajaron de la torre de marfil (la de D’Anunzio, por ejemplo) para situarse a ras de la gente, a la altura de los demás, frente a los demás; en cambio, su propia generación se distinguía porque sus integrantes no deseaban estar frente a los demás, sino *buttati nella mischia*, mezclados con los demás. Esta actitud humana de Pratolini es la clave de la actitud neorrealista en la que me he formado”.

Mas, sublinha Birri, apesar de “formado en la escuela neorrealista, no aspiraría a ser un neorrealista argentino, sino un realista argentino”.

[“Nuestro cine, así, es una herramienta útil”, entrevista de Fernando Birri a Franco Moggi para a revista **Che**, nº 2, Buenos Aires, outubro de 1960.]

Melhor, portanto, que verificar se planos como o de Pina correndo desesperada numa rua de Roma, ou se histórias como a do pai e filho, desesperados também, correndo atrás da bicicleta roubada, influenciaram determinados cineastas; melhor que medir se e como filmes latino-americanos se inspiraram no modo de narrar de **Roma cidade aberta** ou **Ladrões de bicicletas**, melhor, mesmo, é examinar de que modo os neo-realistas retrabalharam parte do que é essencialmente cinematográfico e que o cinema das décadas anteriores plagiaram deles; e de que modo as idéias e práticas não só do cinema italia-



*Ladrões de bicicletas*, de Vittorio de Sica

no do pós-guerra mas igualmente dos cinemas que nas décadas de 1920, 30 e 40 plagiaram o Neo-realismo, de que modo estas idéias e práticas, conhecidas ou apenas intuídas a partir de contatos ligeiros e indiretos, modificaram o modo de pensar o cinema e colaboraram para a criação de cinematografias diferentes entre si, embora todas elas igualmente opostas aos modos de produção e às formas narrativas desenvolvidas pela grande indústria do audiovisual.

Ao deslocar a discussão da dramaturgia para a realidade (“cuja fixação seria o momento máximo do cinema”, sublinha Cyro Siqueira na **Revista de Cinema** de Belo Horizonte propondo uma revisão do método crítico a partir do Neo-realismo), “os italianos apresentaram um

modelo de cinema ideal para o mundo depois da Segunda Guerra Mundial”. Seus filmes têm “um lastro de honestidade e coragem, da parte de seus realizadores, que constitui um verdadeiro assombro numa época de mercantilização absoluta como a nossa”, acrescenta P.F. Gastal numa crítica a **Vítimas da tormenta / Sciuscià** de Vittorio de Sica, 1946, no **Suplemento Literário** do jornal **O Estado de São Paulo** em 1948.

O Neo-realismo conta histórias calcadas em fatos reais como se realidade fosse (digamos assim) um cinema natural e espontâneo, um filme antes do filme. O cinema já está lá, direto e vivo na realidade, basta fotografá-lo em movimento (mas não necessariamente de um modo naturalista, acrescenta Glauber).

Imaginemos, finalmente, que este processo, que começou quando na década de 1940 o Neo-realismo plagiou os filmes que os cinemas latino-americanos iriam realizar no futuro, tenha prosseguido em sentido oposto na metade da década de 1960, quando o cinema latino-americano plagiou o cinema político que os italianos iriam produzir na década seguinte com, entre outros, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio, Elio Petri. Deixemos a imaginação correr assim para que se torne mais fácil compreender o Construtivismo russo e o Realismo alemão da década de 1920, o cinema documentário inglês da década de 30, o Neo-realismo italiano da década de 40, o Cinema Novo brasileiro, o Terceiro Cinema argentino, o Cinema imperfeito cubano e O cinema junto ao povo boliviano

da década de 1960, o cinema europeu politicamente engajado da década de 1870, e tantos outros cinemas não listados aqui mas igualmente apoiados numa estética realista e na fronteira entre poesia e política, como, todos eles, igualmente “*buttati nella mischia*”, integrantes da mesma família cinematográfica.

#### 4.

Em entrevista para a televisão francesa, em janeiro de 1971, Roberto Rossellini aproxima o gesto de um diretor de cinema ao de um espectador. “Creio nisso, e nisso consiste meu trabalho, partir dos fatos e explorá-los para revelar todas as suas conseqüências, inclusive as políticas. Jamais partir das conseqüências, jamais tentar demonstrar nada. Observar, somente observar. Olhar objetivamente, moralmente, a realidade e procurar extrair dela a maior quantidade de dados e informações possíveis”.

A questão se encontrava bem viva neste instante em que Rossellini, comentando os filmes feitos para a televisão francesa – entre eles, **A tomada do poder por Louis XIV / La prise du pouvoir par Louis XIV**, 1966 – e lembrando o Neo-realismo (“foi simplesmente uma questão de moral, a decisão de ver a verdade, de vê-la assim como ela é, de frente, sem falsos intelectualismos”), situou seu trabalho num espaço entre o comportamento de espectador, observar, e o de jornalista, informar. O impulso documental da dramaturgia dos

novos cinemas latino-americanos que começaram a ser mostrados na Itália pouco antes, nas Rassegnas del Cinema Latino Americano de Santa Margherita Ligure, de Porreta Termini e de Gênova, e nos festivais del Nuovo Cinema, de Pesaro, aparecia como uma confirmação de que fazer filmes comprometidos com as questões de seu tempo exigia de um diretor situar-se entre o espectador e o jornalista.

Observar e informar: nem os filmes neo-realistas italianos nem os filmes dos jovens cinemas latino-americanos da década de 1960 se reduzem a esta fórmula simples. Mas quando se procurou traduzir em palavras a novidade dramática do Neo-realismo e a força da mistura entre poesia e política do Cinema Novo brasileiro e dos demais novos cinemas latino-americanos, as expressões encontradas sublinhavam (talvez para marcar o quanto eles eram diferentes dos melodramas filmados em estúdios): o cinema deve colar na realidade como se fosse a sua própria pele, sem artificialismos.

A realidade latino-americana era então sentida como extremamente rica, contraditória e em transformação, bastava saber olhar para ela: tanto quanto agora, talvez um pouco mais que agora, já se dizia que entre nós a realidade supera a ficção.

A preocupação de montar uma brevíssima teoria, de caracterizar em poucas palavras o cinema da Itália da metade da década de 1940 e da América Latina da metade da década de 1960, reforçou esta imagem do diretor de cinema como um espectador que olha a realidade de

frente e, exageremos um pouco, dá as costas para o cinema para aprender com a realidade, sem se descolar dela, como fazer cinema.

Deixemos de interpretar a realidade com “fórmulas aprendidas não sei onde e que servem, tão-somente, para lhes invalidar a interpretação”, reivindicava Nelson Pereira dos Santos em 1959 (em depoimento ao **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**), “os realizadores brasileiros devem esquecer tudo aquilo que já viram, procurando olhar a realidade, a nossa realidade, como se fosse pela primeira vez”. Nelson lembra (no livro **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz** de Maria Rita Galvão) que no período em que realizou **Rio, 40 graus** (1954) e **Rio, Zona Norte** (1957), e produziu **O grande momento** (1957), de Roberto Santos, costumava repetir Zavattini; não propriamente o sistema de idéias dele, mas algumas frases: “tinha uma que eu dizia o tempo todo: o cinema deve procurar a verdade, a poesia vem depois”.

Mostrar a realidade tal como a realidade é, pregava Fernando Birri neste mesmo instante, pouco depois da experiência de **Tire dié**, 1960. Aprender com a realidade, mas ao testemunhar “como es esta subrealidad, esta infelicidad”, negar, denunciar, julgar, criticar, desmontar a realidade. Nosso cinema deve ser “una especie de cine ligero, ágil, directamente ligado a nuestra realidad; el cine se relaciona directamente con la realidad social, toma de ella algunos aspectos y los ordena para crear nuevo significados”, prossegue Tomás Gutiérrez Alea.



*Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos

“Creo que lo mejor de nuestro cine, los trabajos más logrados, han tenido como punto de partida una relación muy estrecha con nuestras condiciones específicas (...) las películas parecen un poco descuidadas, un poco desmañadas, casi como si se hubieran ido haciendo por sí mismas, pero también logran penetrar nuestra realidad hasta un grado nada común, y producen un impacto que está, de alguna forma cargado de poesía”.

[Tomás Gutiérrez Alea, “No siempre fui cineasta” em **Alea, una retrospectiva crítica**, organização e notas de Ambrosio Fornet, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987. Ver também de Alea o ensaio **Dialéctica del espectador**, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1982.]

“¿Por qué no ir a los hechos? ¿Por qué estar inventando historias, por qué estar inventando cuentos de camino?” acrescentava Julio García Espinosa que, como Alea e como Birri, todos atraídos pela explosão neo-realista, estudou cinema em Roma. “Ir directamente a los hechos. Si ocurre un suceso nacional, ¿por qué no analizarlo? ¿Por qué tiene que estar toda nuestra maestría, toda nuestra pericia en la reconstrucción de esos hechos y en el análisis detallado de toda la psicología de los personajes? ¡Está bueno con tanta psicología! ¿Por qué no ir directamente a los hechos y analizar toda su estructura y toda su interrelación?”

[Ver **Por un cine imperfecto**, ensaio originalmente escrito em 1969 e publicado na revista **Hablemos de Cine** número 55/56, Lima, setembro/dezembro de 1970; e Recuerdos de Zavattini em **Cinemas** número 34, **Neo-realismo na América Latina**, abril / junho de 2003.]

“¿Por qué no hacer un cine junto al pueblo?, pregunta em seguida Jorge Sanjinés comentando sua experiência de **El coraje del pueblo**, 1971. O cineasta não deve se reduzir a um espectador, mas se integrar à expressão popular. “Una captación respetuosa de la cultura popular dinámica es la que puede conducir realmente a la verdad y al encuentro con el pueblo.” Em lugar de “un film sobre el pueblo hecho por un autor”, um filme “hecho por el pueblo por intermedio de un autor que, como intérprete y traductor de ese pueblo, se convierte en vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se

dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal.”

[Ver Jorge Sanjinés **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**, coletânea de 18 ensaios organizada pelo autor, Siglo Veintiuno Editores, México, 1979.]

Partir de um gesto de espectador não para chegar a filmes que estimulem um comportamento passivo no espectador, mas, ao contrário, que coloquem o espectador em crise, para provocar a invenção de filmes não propriamente como os do Neo-realismo italiano, mas em diálogo com ele.

“Achávamos Zavattini muito bom”, lembra Nelson, “mas dizíamos que ele tinha uma visão apolítica da realidade; não bastava denunciar os fatos, como ele fazia, era preciso também apontar soluções”.

Começo da década de 1970, quase ao mesmo tempo em que Rossellini na entrevista para a televisão francesa defendia um gesto de espectador, Cesare Zavattini lamentava: “A terrível, mas ao mesmo tempo maravilhosa, crise que estamos vivendo, pode se resumir no desejo profundo que todos temos de participar da vida contemporânea como protagonistas, não mais como espectadores, no limite de nossas vocações e capacidades”. Na Itália este desejo fora em parte sufocado, porque os italianos “enterraram o Neo-realismo antes mesmo que ele tivesse morrido. Em nome da arte, recusamos ao Neo-realismo o direito de se transformar numa força sempre



mais consciente do ponto de vista político, fechou-se este caminho por meio de medidas políticas”. E assim, como um natural desenvolvimento da prática neo-realista, ele dá início ali à produção dos **Cinegiornalli liberi / Cinejornais livres**:

“Qualquer pessoa que possua uma câmera de 8 mm, de 16 mm (ou então de 35 mm) pode realizar um **Cinejornal livre**. O cinema é uma câmera de filmar. As várias denominações e definições que se seguiram ao invento confundiram e enfraqueceram as possibilidades que podem resultar de um contato livre e direto com a câmera de filmar. Os *Cinejornais livres* se inscrevem na linha desta exigência de volta ao ponto de partida (...) Nem todo mundo tem o conhecimento técnico necessário, mas todos podem colaborar para a realização com idéias e produzir cinejornais, num vilarejo ou numa grande cidade, para enfrentar os problemas que nos dizem respeito enquanto indivíduos e cidadãos, problemas gigantescos ou microscópicos, locais ou mundiais (...) Estamos convencidos de que o cinema ainda é um meio de expressão que pode reduzir as mediações a um mínimo e nos incitar a uma tomada e consciência, a modos de vida, a análises a escolhas decididamente mais modernas, com a consciência, a coragem e o risco que isso supõe”.

[Ver “Le mouvement des *Cinegiornalli liberi*” em **Cesare Zavattini**, organização de Aldo Bernardini e Jean A. Gili, edição do Centre Georges Pompidou e Regione Emilia-Romagna, Paris, 1990, páginas 176 a 181.]

Zavattini esteve três vezes na América Latina, em 1953, em 1957 e 1959. No México sonhou, mas não conseguiu realizar, **México mio**. Em Cuba participou como roteirista de **El joven rebelde** de Julio García Espinosa, 1961. Na América Latina encontrou vivo a atuante o que, segundo ele, na Itália se recusara ao Neo-realismo: o direito de se transformar numa força mais consciente do ponto de vista político; o cinema como expressão do desejo profundo de participar da vida contemporânea como protagonistas, não mais como espectadores. O natural desdobramento do Neo-realismo, o que se enterrou antes que se realizasse por completo na Itália, ele encontrou aqui, o que o levou a concluir: “a consciência de que o cinema deve seguir nesta direção está cada vez mais forte nos latino-americanos”.

## 5.

Como resume Birri, citando Pratolini, a principal lição do Neo-realismo: ensinar o cinema a misturar-se com as pessoas; não apenas “frente a los demás, sino *buttati nella mischia*, mezclados con los demás”. Não se trata de

“repetir, de copiar sin más ni más una acertada experiencia italiana, pero sí de saber, de probarnos a nosotros mismos hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado el arte cinematográfico la actitud neorrealista. En otras palabras, no se trataba de

hacer cine neorrealista en la Argentina, pero si de hacer entender – y sobre todo hacer sentir – hasta qué es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes **NO PUEDE DEJAR DE SER** la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos.”

[Fernando Birri, **El alquimista democrático, 35 años de escritos teóricos y poéticos, 1956 – 1991**, Ediciones Sudamérica, Santa Fé, Argentina, 1991.]

Foi uma radical vontade de estar “*mezclado con los demás*” que levou Fernando Solanas e Octavio Getino a se apropriarem de uma frase de **Os condenados da terra**, de Frantz Fanon, para sublinhar, numa faixa estendida por baixo da tela nas projeções de **La hora de los hornos**, 1969, que “todo espectador é um covarde ou traidor”.

A projeção de um filme deveria ser compreendida como um “*cine acto*”, um instante de transformação do espectador que transformava o filme, tanto quanto se transformava com o que acrescentava e retirava do espetáculo, intencionalmente uma “*obra inconclusa*”, um convite a agir na realidade.



*Tire die*, de Fernando Birri

Igualmente “*buttati nella mischia*”, entre a **Estética da fome** e a **Estética do sonho**, Glauber propõe um cinema épico/didático para negar ao espectador a posição de espectador, para funcionar como uma provocação onírica que o estimule a se desvendar enquanto homem, processo, política. E Tomás Gutiérrez Alea, ao analisar no livro **Dialética do espectador**, a experiência de **Memórias do subdesenvolvimento / Memorias del subdesarrollo**, 1968, um filme-ensaio sobre um personagem que se comporta como um espectador na Havana do começo da revolução cubana, propõe: a condição de espectador é um momento fundamental no processo de compreensão da realidade; e o espectador de um filme se encontra diante do produto de um processo que tem seu ponto de partida em um gesto de espectador diante da realidade objetiva.

Aprendemos que era possível encurtar “la distancia entre el arte y la vida, entre el espectáculo y la realidad”, acrescenta Julio García Espinosa. Aprendemos a perceber que “la imaginación, al igual que afirmaba Unamuno, no era fantasear sino lograr ponerse en lugar del otro. Que una paloma, como diría más tarde Pasolini, era ante todo un ave, y después, sólo después, era el símbolo de la paz”.

## 6.

Neo-realismo: “foi o ponto de partida, a gente descobriu que podia fazer cinema no Brasil sem estúdios gigantescos, sem grandes capitais, com equipamento leve”, disse Nelson em conversa com Alex Vianny para o livro **O processo do Cinema Novo**. “O cinema brasileiro dos anos 1950 mostrava uma sociedade perfeita sem problemas sociais, um cinema psicológico: tem o bandido, tem o mocinho; o cara é bandido porque é mau, o caráter dele é mau”. A batalha era entre um cinema realista e o hollywoodiano”, o que se queria então era estabelecer “uma relação direta entre o cinema e a sociedade”. A primeira influência veio do Neo-realismo, mas, “principalmente, nos movíamos pela idéia de uma transformação social, sentíamos que era preciso fazer tudo, no cinema e no país como um todo”.

Fazer tudo de novo no país como um todo: vejamos o que Nelson Pereira dos Santos disse sobre Zavattini como se ele estivesse falando do Neo-realismo de um modo ge-

ral: “achávamos muito bom, mas dizíamos que ele tinha uma visão apolítica da realidade”. Vejamos ainda o que disse Birri sobre a relação entre filme e realidade como uma complemento da frase de Nelson: o cinema deve aprender com a realidade, mas ao testemunhar “como es esta subrealidad, esta infelicidad”, negar, criticar, desmontar a realidade.

Para o cinema europeu, o Neo-realismo italiano à frente, mostrar as coisas tal como elas são em sua aparência primeira era um gesto bastante político. Para o latino-americano, o gesto não parecia suficientemente político: era preciso urgentemente mostrar que as coisas não são como são – o mundo está errado, resume o cantador no final de **Deus e o diabo na terra do sol**.

Realismos: as semelhanças e dessemelhanças entre estes dois gestos tão próximos um do outro, o latino-americano da metade da década de 1960 e o plágio feito vinte anos antes pelos italianos, reiteram o que é bem sabido mas com freqüência mantido fora de quadro nas conversas sobre filme e realidade: 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 – uma vontade que é simultaneamente essencialmente igual e diferente de acordo com o espaço e o tempo em que se manifesta; igual porque uma procura de fazer cinema com câmara dotada de um alcance e limite idêntico ao olho humano; diferente porque resposta

(ou pergunta) ao que se passa naquele exato momento naquele exato espaço.

Assim, vizinhos, quase contemporâneos, debruçados na janela conversando sobre o que viam na rua, conversando sobre como fazer cinema com atenção maior ao que se dá a ver fora das salas de projeção do que ao que se mostra na tela, os novos realismos europeus e latino-americanos atuavam ao mesmo tempo muito próximos e bem distante um do outro. Realismos, mas um empenhado em mostrar a realidade; não imaginá-la, mostrá-la de verdade, tal como surge aos olhos, e o outro em mostrar a realidade verdade/imaginação, ainda de acordo com o cantador de **Deus e o diabo na terra do sol**, tal como ainda não aparece aos olhos.

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 as 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. 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 Neo-realismo 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.

## 7.

Realismos: o que no final da década de 1920 (por exemplo, **Outubro**, de Sergei Eisenstein) plagiou o que os italianos começaram a fazer depois da Segunda Guerra Mundial, dentro daquele que, na metade da década de 1940 (por exemplo: **Ladrões de bicicleta**, de Vittorio De Sica), plagiou o que os cinemas latino-americanos começaram a fazer na metade da década de 1960; Eisenstein e Zavattini não como forças opostas (assim mal dividido o cinema está errado), mas como forças complementares. Num texto originalmente escrito em 1958 e incluído como capítulo de abertura do livro **Revolução do Cinema Novo**, Glauber sublinhava a necessidade de compreender e transpor a lição do filme mexicano **Raíces**, de Benito Alazraki: Neo-realismo, sim, mas buttati nella mischia, como fez Alazraki, que “absorveu Zavattini e Eisenstein” e por meio desta “síntese de duas tendências antagônicas e culminantes em fases vitais do desenvolvimento do pensamento universal cinematográfico apontava um novo ponto de partida. Era necessário compreender esta fusão e inserir aí uma outra lição essencial ao desenvolvimento do pensamento do cinema: Buñuel, que numa conversa com Zavattini no México,



*Los olvidados*, de Luis Buñuel

em 1953, observou que embora “para um neo-realista, um copo é um copo e nada mais”, mas que esse mesmo copo, “contemplado por seres diferentes, pode ser mil coisas diferentes, porque cada um verte uma dose de afetividade sobre o que olha e ninguém vê as coisas como elas são, mas como os desejos e seu estado de alma o fazem ver”.

[Ver “Poesia e cinema”, texto da palestra feita por Luís Buñuel na Universidade do México em 1953. Traduzida para o francês e publicada na revista **Cinéma 57**, e em português no livro **Luís Buñuel**, de Ado Kyrou, tradução de José Sanz, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966, páginas 85 a 89.]

Para Glauber, portanto, as coisas como elas são mais uma forte dose de afetividade: Zavattini mais Eisenstein, “que no cinema faz pintura”, mais Buñuel, que no cinema “dramática e violentamente materializa o sonho”, que “liberta pela imaginação o que é proibido pela razão” (ele sublinha em **O século do cinema**). A mistura destas tendências só na aparência antagônicas é a verdadeira contribuição “para o futuro da linguagem cinematográfica no México, nos países latinos e principalmente na Argentina e no Brasil”.

Desta fusão, na América Latina, nasceram filmes fundamentalmente “*buttati nella mischia*” como **Terra em transe**, do próprio Glauber, como **Memorias del subdesarrollo**, de Alea, como **Cabra marcado para morrer** de Eduardo Coutinho, como **El coraje del pueblo**, de Sanjinés, como **Os inconfidentes** e **Guerra conjugal**, de Joaquim Pedro de Andrade, como **La hora de los hornos**, de Solanas e Getino, como **São Bernardo**, de Leon Hirszman, **Viva Cariri!**, de Geraldo Sarno, como **Reed, México insurgente**, de Paul Leduc, como **Amuleto de Ogum** e **Memórias do cárcere** de Nelson Pereira dos Santos, como **Os fuzis**, de Ruy Guerra, como **Bye bye Brasil** de Carlos Diegues, entre outros tantos filmes que plagiaram o cinema que estamos fazendo agora.

#### Sugestão de leituras:

**Cinemas** nº 33, Cinema de poesia, janeiro-março de 2003.

**Cinemais** nº 34, Neo-realismo na America Latina, Rio de Janeiro, abril-junho de 2003.

**Cinemais** nº 37, Poesia, política, a tela e a terra em transe, Rio de Janeiro, janeiro-março de 2005.

Alex Viany, **O processo do Cinema Novo**, Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 1999.

Frantz Fanon, **Os condenados da terra**, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

François Albera, **Eisenstein e o construtivismo russo**, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Gauber Rocha, **Revolução do Cinema Novo**, São Paulo Cosac & Naify,

Glauber Rocha, **O século do Cinema**, Cosac & Naify

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

Mariarosaria Fabris, **Nelson Pereira dos Santos, um olhar Neo-realista**, São Paulo, Edusp, 1994.

José Carlos Avellar, **A ponte clandestina, teorias de cinema na América Latina**, Rio de Janeiro/São Paulo, Editora 34 - Edusp, 1995

José Carlos Avellar, **Deus e o diabo na terra do sol**, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1996.

Sergei Eisenstein, **A forma do filme**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

Sergei Eisenstein, **O sentido do filme**, Jorge Zahar Editor, 2002.



Cesare Zavattini