

Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960*

Isabel Regina Augusto**

Resumo

O estudo em questão trata da influência do Neo-realismo italiano na cinematografia brasileira a partir de sua recepção no final dos anos 1940 e nos anos 1950, tendo como referência e ponto de partida os autores Jean Claude Bernadet e Mariarosaria Fabris, retomando a assimilação da escola italiana no Brasil, que teve como resultado a eclosão do Cinema Novo nos 1960. Objetiva traçar a história do Movimento, através de fontes orais e escritas, completada por uma análise comparada de quatro *case-studies* de filmes cinemanovistas e neo-realistas. Inspirado no estudioso italiano Lino Miccichè, em cuja tese se estrutura, utiliza também uma metodologia proposta pelo mesmo, denominada “Filmologia”, que busca confrontar o contexto histórico com análise fiel do texto-filme. Deste modo, procede à análise comparada de quatro filmes cinemanovistas da primeira fase com os filmes italianos do pós-guerra. Por meio desta, chega-se a identificar a presença de traços de seis filmes neo-realistas nos quatro filmes brasileiros analisados, detectando um “diálogo” entre a tríade da escola de

* Artigo originado da tese de doutorado defendida junto ao Departamento de História e Civilização do European University Institute (EUI) em Fiesole – Firenze, Itália em julho de 2005, como bolsista da Capes.

** Professora do Centro Universitário do Espírito Santo (Unesc-Colatina) e pesquisadora do Núcleo de Imagem Pesquisa e Produção (Nipp/UFES). Doutora em História e Civilização pelo European University Institute – Itália, mestre em Comunicação pela UnB, especialista em Cinema pela UnB, especialista em Desenvolvimento Rural pelo Centro Studi Agricoli “Borgo a Mozzano”, Lucca, Itália, jornalista pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: isabelaagusto2005@yahoo.com.br

Visconti–Rossellini–De Sica/Zavattini com uma tríade Glauber–Sarraceni–Nelson Pereira dos Santos.

Palavras-chave: Cinema; História; Guerra; Pós-guerra; Neo-realismo; Cinema Novo.

Abstract

This research shows the influence of the Italian Neorealism on Brazilian Cinematography in the late 1940' and in the 1950', culminating to the advent of Cinema Novo in the 1960'. The research follows the process of assimilation tracking the history of the Movement and ending in a comparative analysis of four case-studies of neo-realist and Cinema Novo films. This research presents the influence of Italian Neorealism on Brazilian cinematography since it was perceived in the late 40s and in the 1950', having as reference and start point the authors Jean Claude Bernadet e Mariarosaria Fabris, recovering the assimilation of the Italian School in Brazil, which resulted in the advent of Cinema Novo in the 1960'. The research aims to track the history of the Brazilian Movement, through oral and written sources, and a comparative analysis of four case-studies of Cinema Novo and realist films. Inspired on the Italian researcher Lino Micciché, on whose thesis it is structured, it also uses a methodology indicated by him, called *Filmology*, that contrasts the historical context with the faithful analysis of the text-film. This way, this research analyzes four Cinema Novo's first-phase movies with post-war Italian movies. Through that, we identify the presence of six neorealist movies' features within four Brazilian movies analyzed, detecting a dialogue between the triad Visconti–Rossellini–De Sica/Zavattini, and the triad Glauber–Sarraceni–Nélson Pereira dos Santos.

Keywords: Cinema; History, War, Post-war, Neorealism, Cinema Novo

Resumen

Este estudio tiene por objeto la influencia del Neorrealismo italiano sobre la cinematografía brasileña desde su recepción a fines de los años 1940 y 1950, teniendo como referencia y punto de partida los autores Jean Claude Bernadet e Mariarosaria Fabris, cuya asimilación resultó en la eclosión del Cinema Novo en los años 1960. El

objetivo es delinear la historia del Movimiento, a través de fuentes orales y escritas, que se completa con un análisis comparada de cuatro *case studies* de películas del cine nuevo y neorrealistas. Inspirado en los estudios del italiano Lino Micciché, que utiliza una metodología propuesta por él y denominada “Filmologia”, en la cual busca confrontar el contexto histórico con el análisis fiel del texto-film. Es de ese modo que procede el análisis comparado de las cuatro películas del cine nuevo de la primera fase con las películas italianas de la posguerra. Por medios de esta análisis se llega a identificar la presencia de marcas de seis películas neorrealistas en las cuatro películas brasileras analizadas, pudiendo detectar un “diálogo” entre la tríada Visconti–Rossellini–De Sica/Zavattini; con una tríada Glauber–Sarraceni–Nelson Pereira dos Santos.

Palabras clave: Cinema; Historia; Guerra; Pos-guerra; Neo-realismo; Cinema Novo.

A história do Neo-realismo, considerado praticamente por unanimidade por estudiosos de diferentes tendências, como A. Bazin (1985), Lino Micciché (1999), Deleuze (1995) ou Henebelle (1978), como a última revolução do cinema mundial, que inaugura a própria modernidade na sétima arte, encerra um paradoxo: apesar de ter apresentado vida breve em território nacional italiano, sem tempo inclusive para fundar-se como escola, frutificou em diversas partes do mundo, originando uma onda de insurreição anti-hollywoodiana (HENEBELLE, 1978, p. 11), que ficou conhecida como os Novos Cinemas, a começar pela *Nouvelle Vague* francesa ainda nos anos 1950, o caso mais célebre, mas principalmente nos anos 1960 qual o caso do Cinema Novo brasileiro.

No entanto, ainda em 1999 em “Su Neorealismo, oggi”, prefácio à terceira edição de *Il neorealismo cinematografico italiano*, Lino Micciché chama a atenção para a lacuna na História do Cinema que existia até então sobre um aspecto deste paradoxo, que poderia lançar luzes para a compreensão deste fenômeno do Cinema Mundial, ou seja, sobre as ondas surgidas a partir do Neo-realismo, cujo capítulo sugeriu se intitulasse “O Neo-realismo fora dos confins nacionais italianos”. Nossa pesquisa de tese (2005), inspirada no estudioso italiano a quem é dedicada, apre-

senta-se como uma pequena contribuição a este capítulo da História do Cinema e contempla o Brasil.

O estudo trata da influência do Neo-realismo italiano na cinematografia brasileira a partir de sua recepção iniciada em 1947, cuja assimilação teve como resultado a eclosão do Cinema Novo nos 1960. Percorre este processo buscando traçar a história do Movimento, completada por uma análise comparada de quatro *case-studies* de filmes cinemanovistas e neo-realistas. E utiliza também, deste modo, uma metodologia cara a Micciché, a qual chamou “Filmologia” em publicação de 2002, que busca confrontar o contexto histórico com análise fiel do texto-filme.

A pesquisa retoma a recepção e assimilação da escola neo-realista no Brasil, cuja referência e ponto de partida são J. C. Bernadet (1974) e Mariarosaria Fabris (1994), dando continuidade até o surgimento e desenvolvimento do Cinema Novo e, através de fontes orais e escritas, visa compreender a geografia deste Movimento brasileiro, traçada entre Rio-Bahia-Europa, as relações entre a América Latina e Europa no período, propondo uma periodização, ilustrada por uma filmografia cronológica.

Em seguida, o estudo procede à análise comparada de quatro filmes cinemanovistas da primeira fase com os filmes italianos do pós-guerra. Por meio desta, chega-se a identificar a presença de traços de seis filmes neo-realistas nos quatro filmes brasileiros analisados, detectando um “diálogo” entre a tríade da escola do pós-guerra – Visconti – Rossellini – De Sica/Zavattini com uma tríade cinemanovista qual Glauber Rocha – Paulo César Sarraceni – Nelson Pereira dos Santos.

Por fim, concluímos inspirados em Jean Claude Bernadet, Paulo Emilio Sales Gomes, Darcy Ribeiro e Luisa Passerini, considerações sobre a identidade brasileira a partir do seu modo de produção cultural denominado “antropofágico”, em chave glauberiana, manifestado no Cinema Novo. E, retomando Adélio Ferrero que, por sua vez, se refaz a Frantz Fanon, corroborado por Ismail Xavier, resulta na interpretação do Movimento como bem mais do que a descoberta antropológica do Brasil, naturalmente por si só já um grande evento, mas, de modo mais específico, por meio de um aspecto deste processo, como o avanço de um importante

passo do intelectual e artista brasileiro em sua luta de libertação do “peso da cultura colonial”. Na sua transformação de objeto a sujeito de sua arte e história.

Neo-realismo hoje: 60 anos após seu “nascimento”

O debate sobre o cinema neo-realista é complexo e vem sofrendo novas revisões nos últimos anos. Não mais se aceita a simplista e reducionista definição deste como “um cinema feito nas ruas”, sem atores profissionais, de poucos recursos e criatividade. Este solicita uma atenção adequada que o espaço deste artigo não comporta, dado que o mesmo objetiva somente refazer o percurso da sua assimilação no Brasil em sua segunda fase, ou seja, na deflagração do Cinema Novo, com particular atenção aos resultados da análise comparada entre os filmes das duas cinematografias. A discussão em andamento sobre o Neo-realismo foi abordada de forma mais extensa pela autora na tese de doutoramento¹, na qual pode ser verificada.

No entanto, para prosseguirmos, é antes preciso aqui ressaltar alguns dados desta profunda revisão que o Neo-realismo vem passando nos últimos anos na Itália, mas não só. Publicações recentes, como *Um realismo post-moderno* de Vito Zagarrío (2002) sobre De Santis assim como *Nuovo Cinema: 1965-2005 - scritti in onore di Lino Micciché* organizado por Bruno Torri (2005), em particular o ensaio de Stefania Parigi “Le carte d’identità del neorealismo”, depois de Kristin Thompson (1988) em *Breaking the Glass Armor*, e as polêmicas a propósito no estudo de *Ladrões de Bicicleta* levado a cabo por Giaime Alonge (1997), fornecem uma idéia de como com a distância do tempo muitas certezas e, principalmente, posições dicotômicas e de certo modo simplistas, foram abandonadas, ocorrendo a busca de um novo entendimento do próprio Movimento e sua estética.

¹ Para atualizações sobre o debate em curso sugerimos ver Stefania Parigi em (TORRI 2005); Isabel Augusto (2005) Vito Zagarrío (2002); Roberto Farassino (1989) Lino Micciché (1999). As duas publicações sobre o Neo-realismo (1996) e a sua assimilação no Brasil de Mariarosaria Fabris (1994) são leituras obrigatórias, assim como recomendada “Rio, 40^o e o cinema realista brasileiro dos anos 50” (MACHADO, 2006).

Como recorda Stefania Parigi em “Le carte d’identità del neorealismo” (TORRI, 2005, 87), ao fazer um amplo percurso sobre a revisão do debate neo-realista, se contrapondo à “ingenuidade teórica” com que se usou o termo nos primeiros anos, seguiu-se mais recentemente um entendimento de que “a realidade no cinema é sempre um efeito da representação da realidade, a consequência de uma estratégia de *mise en scène*, o resultado de um aparato de mediações e ficções”. Como sugere a autora, se, seguindo os critérios da escola formalista desejássemos cercar nos filmes do pós-guerra a “neo-realisticidade”, seríamos obrigados a evidenciar em todo caso alguns cânones, onde o efeito de “instantaneidade” do real é sempre o produto de um particular trabalho sobre materiais da representação, e em nenhum caso o simples resultado do olhar cego e sem estrutura da câmera de filmar, ou seja, do aparelho reprodutivo do cinema. Como nos lembra F. Jameson (1995, p. 162) no capítulo intitulado “A existência da Itália” em *Marcas do Visível*, a própria definição desta estética é por si paradoxal e já resume a tensão permanente que lhe é constitutiva: “*representação do real*”.

Stefania Parigi (2005, 87) observa como em resumo, ao final, o Neo-realismo se apresenta como um novo humanismo, uma exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras, que sofre em meio às misérias deixadas pela guerra. Um homem, portanto, dentro da História, mas também projetado no mundo, à procura de novas dimensões do conhecimento da existência. De um homem completo, total. O que nos faz lembrar as considerações de Nelson P. dos Santos sobre o *happy end* cinemanovista a Alex Viany (1999), como veremos adiante.

O neo-realismo é hoje, depois de mais de 60 anos do seu surgimento, um termo polifônico e polisêmico, como defende Stefania Parigi (2005,100):

[...] ainda cheio de ressonâncias e de calor, que evoca ao mesmo tempo um período histórico excepcional, uma estética destinada a não exaurir-se no arco do pós-guerra italiano, e um imaginário de gênero, reciclável e até exportável, típico daquele ‘*cinema del sottosviluppo*’ que, mesmo que em âmbitos e épocas diferentes caracteriza, por exemplo, os episódios esteticamente mais significativos do cinema bengalês dos anos 1950, latino-americano dos anos 1960 ou iraniano dos últimos 20 anos.

É justamente a concepção daquele que por primeiro identificou esta sua capacidade reprodutiva, de modelo exportável do Neo-realismo, e que cunhou a definição referida por Parigi, isto é, o estudioso Lino Miccichè, que tomamos em nossa investigação. De fato, Miccichè (1999), justamente antes, quando da última edição de *Neo-realismo Cinematográfico Italiano*, apontava para algumas das direções observadas pela revisão em processo. Esta que, como bem situa Parigi, pode agora escapar do uso ingênuo do termo assim como, do seu oposto, nos excessos da busca formalista.

A definição da escola italiana do pós-guerra como uma “ética da estética”, de Lino Miccichè, é o nosso ponto de partida, para compreender o seu paradoxo, de como apesar de ter tido vida breve em território natal, ser tão prolífica pelo mundo originando os novos cinemas dos anos 1960, da própria Europa, à África e América Latina, onde encontramos o Nuevo Cine argentino, o Cine Imperfecto cubano e o Cinema Novo brasileiro.

É verdade que da escola italiana, as lições mais importantes em nosso caso foram inicialmente seu humanismo e seus postulados relativos ao modo de produção, e, somente em linhas gerais quanto à linguagem: um cinema com poucos recursos, simples, fora dos estúdios, sem atores (ou quase), tendo como tema a vida do cidadão comum, uma mensagem humanista e dignificante. Porém, destacando que a uma ética sempre corresponde uma estética, e que, em resumo este foi um “novo modo de fazer cinema”. Ainda que conscientes de que “foram tantos neo-realismos quanto foram os autores neo-realistas” (MICCICHÈ, 1999) dada a diversidade de estilos dos seus diretores (CHIARETI, 1999, p. 284).

Portanto, esta estética que corresponde à ética neo-realista pôde ser verificada na “concretude” do texto fílmico, como foi possível comprovar nas análises realizadas nos quatro filmes-casos cinemanovistas em nossa tese tomados em análise de forma comparada com as películas neo-realistas: *Barravento*, *Vidas secas*, *Porto das Caixas*, *O Desafio*.

Neo-realismo e Cinema Novo

A partir de novembro de 1947, com a recepção a *Il Bandito* (Alberto Latuada, 1946), o primeiro filme do cinema do pós-guer-

ra italiano exibido no Brasil, em São Paulo, seguido de *Roma, Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945)² e outros, a começar pelo jornal *A Folha da Manhã*³, o Neo-realismo é saudado com aclamada manifestação de apreço pela crítica brasileira (FABRIS, 1994, p.38). Interessante observar que tanto a crítica de linha mais conservadora, como da Revista *Anhemi*, assim como a de esquerda engajada como *Fundamentos*, num primeiro momento, defendia igualmente tal cinema italiano, destacando o seu aspecto humanista. Em detrimento de sua ideologia ou estética, assim como, do seu correspondente modo de produção. Era no Brasil o período da Atlântida e da Vera Cruz, cujo modelo era *Hollywood*.

Logo em seguida, o modo de produção deste cinema chamado neo-realista passou a ser reivindicado por críticos engajados como Alex Viany e aspirantes a cineastas como Nelson Pereira dos Santos como aquele ideal para o caso da cinematografia brasileira na época, por se tratar o nacional de um cinema produzido por uma realidade de subdesenvolvimento (SALLES GOMES, 1980), bem ilustrada pela frase de Nelson Pereira dos Santos segundo a qual “no Brasil o pós-guerra é permanente”, declarada em entrevista inédita concedida à autora em Brasília, durante curso de especialização em Cinema da Faculdade de Comunicação da UnB, em 1996 (AUGUSTO, 2005).

E será justamente este modelo de cinema nascido do pós-guerra italiano, em particular seu modo de produção que se resume, *grosso modo*, a fazer cinema com nada ou quase nada e em condições adversas, usando como armas criatividade e simplicidade, tendo o homem e sua realidade como centro, a servir de inspiração para os jovens aspirantes a cineastas no Brasil, como em várias partes do mundo. Este que obteve particular êxito em ter-

² Apresentado no final de novembro aos sócios do Clube do Cinema de São Paulo, em seguida no *Cine Majestic* em benefício das vítimas da guerra na Itália, e em 15 de novembro lançado em circuito comercial. Ver in M. Fabris (1994, p. 38).

³ São vários os artigos sobre o Neo-realismo de críticos como J. B. Duarte, Ciro Siqueira, Alex Viany, Tringueinho Neto, Nelson Pereira dos Santos esparsos nos periódicos e revistas brasileiras como *Folha da Manhã*, *O Estado de São Paulo*; *Revista Anhemi*, *Fundamentos*, *Revista de Cinema*, a partir de 1947 e durante a década de 50, sendo mais volumosa e intensa presença entre 1951 e 1956.

ritório nacional, pois que se tornou o principal responsável pelo surgimento do “pré-Neo-realismo” ou o “proto-Cinema Novo” como denominado por Ismail Xavier (2001, p. 16), ou seja, o cinema realizado no Brasil por Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos nos anos 50, que precede e origina nos anos 60 o Cinema Novo brasileiro.

Lino Micciché (1999, p. XII) evidencia como:

“o Neo-realismo antecipa em um abundante decênio todas as renovações entre a segunda metade dos anos 1950 e as primeiríssimas estações dos anos 60, do ‘free cinema’ britânico à ‘nova vlnà’ pragueuse, do cinema do outubro polaco ao Manifesto de Ovberhausen: este é, enfim, sob muitos aspectos, a primeira a mais precoce das ‘nouvelles vagues’”.

Do mesmo modo como em *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*, Guy Hennebelle (1978, p. 65)⁴ credita ao Movimento neo-realista a onda de insurreição anti-hollywoodiana na cinematográfica mundial surgida nos 60, entre as quais, na América Latina é proeminente o caso brasileiro ao lado do cubano, além do argentino.

Gilles Deleuze (1997, p. 11), assim como fez Micciché (1999), reconhece que o Neo-realismo foi o ponto de partida das chamadas “novas ondas” dos anos 60 que, contudo, viveram dinâmicas parciais naturalmente devidas às condições históricas nacionais, e, naturalmente, seguiram caminhos distintos entre si, afastando-se e até rejeitando a herança do “pai”. Uma dinâmica comum a todos os Novos Cinemas dos 60, a ruptura com o cinema de “*papà*”, com o cinema feito anteriormente em seu próprio país, mas também com aquele do qual originou. Neste caso, a matriz italiana.

Juliane Burton (2003, p. 204) observa que, curiosamente, o impulso para reinvestigar (seria melhor e preferimos dizer investigar) a herança do Neo-realismo na América Latina tenha se concentrado no Brasil⁵. Em suas pertinentes reflexões sobre os anos 50,

⁴ O original *Quinze ans de cinema mondial – 1960-1975* data de 1975 na França.

⁵ A começar com o ensaio de Paulo Paranaguá sobre a influência de Cesare Zavattini, de 1990, passando pela auto-biografia de Paulo César Sarraceni, pelo estudo de Mariarosaria Fabris de 1994, Geraldo Sarno sobre Glauber Rocha, de 1995. Cfr. BURTON (2003).

esta autora busca “compreender a atração que se produziu então e que continua a se produzir hoje em torno do paradigma do Neo-realismo no cinema, não apenas para os italianos, descendentes diretos de seus criadores, como para os cineastas latino-americanos e de qualquer parte do mundo pós-colonial”.

Deve-se destacar, entretanto, que ainda na década de 70 o crítico Jean Claude Bernadet aborda em “*Vicissitudes ideológicas do Neo-realismo no Brasil*”, escrito também para o famoso e já citado encontro de Pesaro 1974, justamente e de modo específico a recepção da crítica brasileira ao movimento italiano e a assimilação “antropofágica” realizada pelos então aspirantes a cineastas brasileiros do final dos anos 1950 e início dos 1960, inclusive sugerindo estudos sobre o argumento.

Após 20 anos, Mariarosaria Fabris (1994) retoma o tema ao analisar em chave neo-realista as obras iniciais daquele que é considerado, com razão, o pai do Cinema Novo, ou seja, Nelson Pereira dos Santos, reafirmando em estudo acadêmico tal crença bastante discutida e difusa na imprensa durante todo esse período, desde a década de 1940 na recepção aos filmes neo-realistas, intensificando-se nos anos 1960 e 1970 no âmbito do debate Cinema Novo, mas que perdura até os 1990, quando a referida autora publica sua tese de doutorado, ou seja, de como o cinema do pós-guerra da Itália serve como referência para o moderno cinema nacional. Esta estudiosa reafirma a importância do “modelo de produção” neo-realista para o “proto-Cinema Novo” e busca demonstrar em uma análise exemplar de suas duas primeiras obras como o olhar do pai do Cinema Novo é “neo-realista”.

Por último, abordamos em tese de doutoramento (AUGUSTO, 2005) a questão de modo particular com a análise da influência do Neo-realismo na cinematografia brasileira dos anos 1960, isto é, seu papel na deflagração do Cinema Novo e, portanto, este processo de assimilação antropofágico operado pelos cineastas brasileiros como sugerido por J. C. Bernadet em 1974. A hipótese a ser verificada era se os traços e influxos da escola do pós-guerra italiano poderiam ser observados também nos filmes cinemanovistas, assim como, havia demonstrado M. Fabris, ocorre nos dois primeiros filmes do pai do Cinema Novo. Observar como o Neo-realismo teria servido de fato

como modelo, incorporado pelas *nouvelles vagues* dos 1960, confirmando o seu caráter fundamental no caso brasileiro para o nascimento do “proto-Cinema Novo” e do próprio Cinema Novo.

Procuramos refazer o percurso que filmes, textos e pessoas fizeram, dando particular ênfase às “trocas culturais” que ocorreram no período de gestação e eclosão do Cinema Novo, quando jovens brasileiros foram estudar cinema na Europa e o *Centro Sperimentale di Cinematografia* era a “meca” desses. No resultado do convívio dos brasileiros com os filhos do Neo-realismo em produções cinematográficas, como atestam a participação de Guido Cosulich e outros nas produções sarracenicistas; e o fato de Gianni Amico ser considerado, entre outros, no elenco do catálogo de Alex Viany (1970) “Quem é quem no Cinema Novo Brasileiro” da *Revista de Cultura Vozes*, como “cinemanovista estrangeiro”⁶.

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 (1999. p. 110)⁸.

⁶ O elenco apresenta um total de 104 nomes, entre os quais 13 estrangeiros, sendo os principais Ruy Guerra (Moçambique) e Gustavo Dahl (Argentina), entre os radicados no Brasil, e entre os não radicados, os dois italianos citados. Cf. “Cinemanovistas estrangeiros” (AUGUSTO, 2005, p. 241).

⁷ Festival organizado por uma organização religiosa católica sediada em Genova, Itália.

⁸ Para saber mais sobre o papel da crítica européia no Cinema Novo, ver Alexandre Figueiroa (2000).

Tudo isso, permitiu verificar o caráter nacionalista, mas inserido estrategicamente dentro do panorama internacional do Movimento, seus principais atores e ações, ou seja, sua história, estética e produções. Estes últimos, os filmes, que trazem registrados materialmente marcas dos influxos recebidos, nos quais fomos buscar a “contro-prova” da história recuperada através das fontes orais e escritas.

A abordagem utilizada e os autores e filmes selecionados para análise, que foram surgindo como exigência a partir da primeira parte da pesquisa nas fontes orais e escritas, se revelaram bastante produtivos a demonstrar nossa idéia de como poderíamos encontrar ainda na primeira fase do Movimento traços da escola italiana que serviu de inspiração. Escolhemos o primeiro filme cinemanovista de Nelson Pereira dos Santos, justamente o pai do Movimento; o líder e sinônimo de Cinema Novo, Glauber Rocha, em seu longa-metragem de estréia e o estudante do *Centro Sperimentale di Cinematografia* e discípulo rosseliniano declarado qual Paulo César Sarraceni. Tanto os autores como os filmes foram se impondo como parte do *corpus* material para a análise comparada dos filmes brasileiros com as películas do Neo-realismo, consequência dos resultados de pesquisa da primeira parte. Estas, também selecionadas a partir das indicações colhidas na crítica e estudos, mas principalmente na orientação dada pelo *External Supervisor* Lino Micciché em 2000, assim como nas entrevistas com os diretores (a primeira, que deu origem ao projeto de pesquisa com Nelson Pereira dos Santos no D.F. em 1996 e as seguintes com Paulo César Sarraceni em Roma em 2000, e no Rio de Janeiro em 2002), e nos sucessivos visionamentos para seleção contínua dos filmes.

Quatro filmes cinemanovistas: ecos neo-realistas *Barravento* (1960-1961)

Dos casos estudados, inusitadamente aquele no qual encontramos mais traços da *matriz* neo-realista foi *Baravento* (1960-1961), do autor Glauber Rocha. Uma verdadeira surpresa, dado que em seguida a este filme longa-metragem de estréia seu diretor revelou um talento criativo com tamanha força autoral que lhe valeu o

título de gênio do cinema brasileiro, outorgado não apenas por parte da crítica internacional mas também pelos grandes nomes do cinema mundial, como observou Sylvie Pierre em sua biografia (PIERRE, 1996). Deve-se precisar, principalmente traços do Neo-realismo de Visconti, embora possa ser percebida a clara presença de Rossellini em vários momentos do filme (como uma citação direta da cena documental da pesca sincronizada com o canto dos pescadores de *Stromboli*), corroborando inclusive o fato do seu próprio diretor ter afirmado que “quando dirigiu *Barravento* já havia visto Rossellini” (ROCHA, 1981) e do seu montador ser Nelson Pereira dos Santos, o “tradutor do Neo-realismo” no Brasil.

O caso que ilustra mais claramente a nossa hipótese: a influência do Neo-realismo no Cinema Novo – é sem dúvida demonstrado pela análise deste que foi também o primeiro filme longametragem deflagrador do Cinema Novo, que inclusive pode ser visto como uma “atualização” em novo espaço-tempo não só da história de *La terra Trema*, que faz deste filme glauberiano quase um *remake* da obra-prima neo-realista de Luchino Visconti, como também no uso da linguagem ou “práticas” do estilo viscontiano no referido filme. Podem ser colhidas analogias e citações inclusive em alguns fotogramas como, por exemplo, numa sequência primordial nos dois filmes comparados – aquele do episódio da tempestade no primeiro filme (o “original”) e do “*barravento*” no segundo: a ida para o mar. Ou, ainda, mesmo naquele em que de Antonio (filme 1) – Aruan (filme 2) já estão dentro do barco (1) – jangada (2) enfrentando um mar ameaçador (seqüência da “Prova do mito” aos 41’53” – 42’24” e que dura até 47’27” de *Barravento*).

Podemos considerar que os dois filmes – *Barravento* e *La terra trema* – contam a mesma história, possuem um mesmo tipo de protagonista, a figura do líder de uma comunidade de pescadores, com um mesmo conflito de ordem econômica e mensagem praticamente idêntica da necessária revolta que trará uma nova consciência que, por sua vez, alcançará a transformação do homem e da sociedade. Ambos são filmes de denúncia social e apresentam como conflito a luta de classes. E o filme de Rocha de certa maneira respeita inclusive a ordem narrativa do modelo encontrado em *La Terra trema* (apresentação do conflito econômico dos pes-

cadores com os intermediários – a incitação à revolta e a tentativa de solução e libertação da exploração – a derrota e as consequências da “rebelião” – conquista de uma nova consciência, embora “derrotado” o herói), apenas acrescentando-lhe uma solução final, um *happy end* cinemanovista característico, voltado para o *futuro*, como aliás, pelas palavras de Nelson Pereira dos Santos, fazia parte da proposta inaugural do Cinema Novo⁹.

Além da narrativa análoga, observamos também importante influência viscontiana da preocupação no uso de uma complexa sincronia entre uma estrutura do filme previsto no roteiro¹⁰, o pró-filmico e a filmagem, que acaba por definir inclusive a montagem. Não pode deixar de ser lembrada, uma clara presença eisensteiniana em muitos enquadramentos e na montagem em algumas seqüências, além de Kurosawa nas coreografias da capoeira, mas tudo em equilíbrio, misturado ou intercalado, com fotogramas ou seqüências viscontianas. Há ainda um olhar documental – aqui tanto de Visconti quanto de Rossellini – voltado para mostrar o cotidiano da vida de uma comunidade de pescadores e os rituais religiosos, o cuidado extremo com um diálogo verista e inclusive uso de dialeto – siciliano em *La terra trema* e africano em *Barravento* –, assim como valorização do uso da música ou canto popular.

Vidas Secas (1962-1963)

A saber ver, é particularmente gritante em *Vidas secas* o olhar neo-realista já desde o início, pois após mostrar um texto de apresentação da obra antes de iniciar a narrativa do filme (como aliás também *Barravento* e *Porto das Caixas*, ou seja, três dos quatro casos estudados em nossa tese), um aspecto comum aos filmes neo-realistas como evidenciado por Lino Micciché (2002, p. 25)¹¹.

⁹ Ver (AUGUSTO, 2005, p. 183). Cfr. NPS a M. R. Galvão apud M. Fabris, 1994, Helena Salém, (1996) e Alex Viany (1999).

¹⁰ Glauber Rocha assumiu a direção do filme e refez todo o roteiro (BENTES, 1997, p. 707).

¹¹ Ver também na análise completa do caso *Barravento* (AUGUSTO, 2005, pp. 458 a 488).

Mas o que detectamos em nossa análise deste filme de Nelson Pereira dos Santos é que o olhar neo-realista deste diretor no mesmo se agudiza nas tomadas em que mostra as crianças e estas em relação aos animais (como reserva do imaginário mágico infantil e no qual se observa o confronto História/Natureza) ou com o mundo adulto. Neste caso, fica impossível não instaurar uma relação direta com as crianças de Vittorio De Sica, em particular de *Sciuscìa* (1946) e *Ladri di Biciclette* (1948), sem desconsiderar naturalmente outros da galeria das crianças neo-realistas.

As duas cenas em *Vidas secas* em que as duas crianças (Gilvan e Genivaldo) “pastoreiam” os cabritos e brincam, são os animais que abrem e fecham o super bloco seqüencial (de cinco partes); em particular na cena central deste bloco em que o filho menor admira o cavalo selvagem enquanto o pai trabalha na lida, assim como nas duas referidas cenas que emolduram todas as cinco deste bloco vê-se clara citação de *Sciuscìa*.

De fato, os ecos do olhar neo-realista desichiano são ressaltados nas duas sub-sequências em que as crianças protagonizam com os animais, parte da macro-sequência nº 5 (que inicia aos 27’40" e termina aos 34’00"), ou naquela em que interrogam a mãe ao ver o pai surrado e derrotado “o que é o inferno?” já no final do filme¹², mas também em outras como a da morte da cachorra Baleia também no encerramento, por exemplo, que se baseiam no confronto do mundo infantil com o adulto. Pois se observa neste filme nelsoniano a dialética entre mundo adulto/mundo infantil e História/Natureza além do conflito constitutivo sonho/realidade, que torna impossível não fazer referência a *Sciuscìa*, principalmente, como o primeiro aspecto ou “filiação” desichiana em *Vidas secas*, mas também a *Ladrões de bicicletas*, neste caso à dupla “pai-filho” e o confronto adulto/intantil e a questão do trabalho.

As crianças de *Vidas secas* são igualmente mostradas como as principais vítimas e contemporaneamente testemunhas do horror da miséria e da fome. De uma situação de desolação, de fome e misé-

¹² Em *Sciuscìa*, Pasquale, um dos meninos pergunta: “as crianças não tem direito a um futuro?”

ria, de um “pós-guerra permanente” como afirmou o mesmo Nelson Pereira dos Santos na entrevista de 1996 (AUGUSTO, 2005), como de fato é a condição do subdesenvolvimento.

Porto das Caixas (1962 – 1963)

No primeiro momento, o nosso objeto revelou-se “volátil” e encontramos dificuldades em colher o olhar Neo-realista ou os traços do neo-realismo apontados pela crítica como também pleiteado pelo seu autor nos dois filmes de Paulo César Saraceni. Uma surpresa tão grande quanto foi o primeiro caso analisado, isto é, quanto foi a descoberta de um “quase *remake*” na comparação entre *Barravento* e *La terra trema*; dado que PCS é o autor mais indicado pela crítica e de acordo com a literatura consultada, além de declarado, ou melhor, reivindicado pelo mesmo, a filiação em particular como discípulo de Rossellini.

Depois de um primeiro momento de perplexidade, tomada a distância analítica do nosso “objeto”, retomamos nossa observação. E acabamos encontrando uma outra surpresa: pois descobrimos que a influência nos dois filmes saracenianos analisados, em particular em *Porto das Caixas*, de modo especial do Neo-realismo do mestre Roberto Rossellini, se faz de um modo tão profundo e ao mesmo tempo igualmente “autônomo” e livre, que causa dificuldades para a observação pois não se mostra de forma tão “visível”, sendo necessária atenção aos detalhes para colhê-la, embora ela esteja nos detalhes como também no “todo” da obra.

Isto ocorre principalmente no primeiro longa-metragem saraceniano, *Porto das Caixas*, pois que descobrimos que este filme pode ser visto como “um inteiro ponto morto”. Com a película, Saraceni leva ao limite do paroxismo a técnica rosselliniana de trabalhar os chamados “pontos mortos” ou “tempos de montagem”, de dilatar estes momentos, no que concerne à “duração”, nos fotogramas, cenas, seqüências, enfim do inteiro filme. Neste sentido, poderíamos afirmar que este filme de PCS é até “mais rosselliniano do que os próprios filmes de Rossellini”.

Além deste aspecto que diz respeito à duração ou ritmo do filme, portanto ligada à forma narrativa, como resultado da forma de filmar

como proposta de registrar “o fluxo do tempo” ou “fluxo do real”, privilegiando o *olhar* sobre a realidade dentro do próprio filme em detrimento da ação, há um outro aspecto importante da presença rosselliniana no primeiro longa-metragem que Saraceni realiza após seu retorno da temporada romana. Este diz respeito à construção das personagens, pois a protagonista de *Porto das Caixas* se inspira de forma clara e direta nos retratos de mulher de Rossellini, e em particular, em *Stromboli Terra di Dio* (ROSSELLINI, 1949)

Em *Porto das Caixas* o tema da decadência, o ritmo “canto-chão” da narrativa, e a presença de protagonista feminina já são indicações razoáveis dos ecos de filmes neo-realistas rossellinianos. Dos quais, predominam os vestígios de *Viaggio in Itália* (Rossellini, 1953), seguido de perto por *Stromboli*, sendo o primeiro absolutamente o filme da vida de Paulo César Saraceni, que o brasileiro viu nada menos que 30 vezes¹³.

Encontramos neste filme saraceniniano inclusive criancinhas perdidas em meio de paisagens desoladas (aos 48'02"-48'53") quando a mulher – assassina, por exemplo, encontra no parque e pega no colo uma menina no meio da praça quase deserta e passeia por um pouco e depois a deixa e continua a perambular. Esta em particular é semelhante à cena em que Karin (Bergman) caminha pelas vielas da ilha de Stromboli e encontra uma criancinha que chora e com a qual tenta estabelecer um diálogo impossível. É o retrato da alienação: nos dois filmes aqui comparados.

Sem esquecer que temos ainda em *Porto das Caixas* uma imagem sobre misticismo e religiosidade característico de Roberto Rossellini¹⁴. Trata-se da procissão que carrega num andor uma imagem de Nossa Senhora ao som dos cantos religiosos, competindo com um auto falante que anuncia um comício político pelas ruas desertas e abandonadas daquela cidadezinha do interior do Rio de Janeiro (feira e comício político em dia de festa) – numa clara citação da cena final

¹³ Ver mais in P.C. Saraceni (1993) confirmado na entrevista à autora, Roma 2000 (AUGUSTO, 2005).

¹⁴ Além do famoso milagre da reconciliação do casal no meio de uma procissão napolitana no final de *Viaggio in Italia*, Rossellini possui outros filmes nos quais a questão é central como *Francesco Giullare di Dio* (1950). Cf. *Dizionario del film* (MEREGHETTI, 1998, p. 746) e Micciché (1999).

de outro filme rosselliniano: a cena do “milagre” da reconciliação do casal no final de *Viaggio in Itália*. Tudo isso, se já não bastasse o filme desenvolver-se num inteiro “ponto morto” rosselliniano.

Em *Porto das Caixas*, além da inspiração para a construção da protagonista, o gosto pelo registro de ruínas e casas abandonadas, os vestígios de destruição, abandono e decadência; encontramos como principal traço neo-realista rosselliniano a dilatação ao extremo dos seus “pontos mortos”, nos quais a narrativa se dilui e tudo se torna rarefeito, em substituição da ação pelo “olhar” da câmera na construção da narrativa. É esta (câmera) é inserida dentro da narrativa ganhando sempre maior protagonismo. Ainda que deva ser observado que tal característica, embora inicie com o Neo-realismo, mesmo que de forma insipiente a partir de 1945 e de forma intensa em 1953 com *Viaggio in Itália*, conforme evidencia Gilles Deleuze entre outros, o filme rosselliniano foi o que mais influenciou Saraceni em toda a sua obra. Filme, aliás, considerado também um novo marco, que inaugura esta nova tendência, típica do cinema moderno. Vale lembrar que este ano marca a crise do Movimento italiano, quando para alguns autores assinala o seu fim.

O Desafio (1964-1965)

A diluição da narrativa, observada em *Porto das Caixas* como herança neo-realista rosselliniana, se torna ainda mais séria em *O desafio*. Um filme cujo maior mérito segundo evidenciava a crítica da época:

[...] é o de aplicar-se como a um estado de espírito do personagem e não a um drama evoluído e acabado. O cinema moderno, como o romance moderno, não se atém mais à trama fechada, a enredos concluídos, à fabulação episódica. Poderá optar por segmentos de existência e extrair da duração e do prisma do instante a sua significação e verdade, mesmo provisórias (SALES apud SARRACENI, 1997, p. 206)

Em *O desafio*, de fato as citações, inspirações e práticas neo-realistas rossellinianas estão inclusive tanto nos detalhes (colhidos por um olhar mais atento), como o do livro nas mãos de um dos personagens dentro do carro em viagem, por exemplo, assim como em “motivos” e em inteiras seqüências que remetem aos filmes rossellinianos (em particular a *Viaggio in Itália* de 1953¹⁵), neste caso

por exemplo a seqüência da viagem do casal em crise num carro pela estrada na abertura do filme numa citação direta; ou reelaborada como a do *Show Opinião*, assim como aquela da visita da protagonista feminina, a burguesa e sensível Ada, à fábrica. Estas duas últimas que correspondem, respectivamente, à cena das escavações na qual vemos por meio dos olhos da protagonista um “show da natureza” e à da visita ao museu de Pompéia que perturba a sensível mulher (Bergman) no filme de Rossellini.

No segundo filme saraceniense analisado encontramos vários “motivos”, citações e traços da influência de Rossellini principalmente, num realismo feito com poucos recursos, “a cargo dos fatos”. Destacamos como traços neo-realistas em *O desafio*, em resumo: a “atualidade do tema”, a “instantaneidade”, a “improvisação” como técnica de filmagem valorizando a criatividade do autor, a câmera documental com a inserção da realidade (fatos e fenômenos da natureza) de modo orgânico na narrativa do filme; o uso do casal em crise e automóveis em viagem para mostrar um drama existencial e ao mesmo tempo retratar a realidade coletiva e “exterior”; a citação literal de *Vanina Vanini* (ROSSELLINI, 1961) que se encaixa à perfeição também ao conteúdo do drama Ada-Marcelo, os protagonistas deste filme; a revisitação da cena da visita de Bergman ao museu e às escavações de Pompéia se transforma em uma visita a um “museu do futuro”, ou seja, uma fábrica têxtil; a construção do confronto de dois mundos o burguês e o dos intelectuais de esquerda (as figuras do meio do caminho), enquanto em Rossellini o mundo saxônico e o mundo latino vistos pelos olhos da mulher.

É preciso destacar que *O desafio*, como *Viaggio in Itália*, são filmes de transição entre fases diferentes dentro da trajetória dos próprios movimentos aos quais pertencem.

Em conclusão, a análise dos dois últimos filmes-caso, dois filmes de Paulo César Saraceni, permite-nos classificá-los como uma crítica elogiosa ao Neo-realismo em forma de filme, no qual abundam os influxos e traços do diálogo com a “escola” italiana

¹⁵ Quando o Neo-realismo vive a famosa crise, sendo este considerado para muitos estudiosos o momento do seu fim como Movimento.

e, em particular, do Neo-realismo rosselliniano, tanto nos temas da decadência, alienação e abandono, com objetivo de buscar a Verdade, assim como na busca das soluções formais, nas quais se destacam a “atualidade do tema” e a “improvisação”, o registro da realidade no seu fluir ou do “fluxo do tempo”, a diluição da narrativa, a câmera como instrumento de pesquisa, um *realismo investigativo*. E nos quais encontramos diversas citações.

Enfim, a análise dos quatro filmes-casos deflagradores e pertencentes à primeira fase do Cinema Novo, 1960-1964, ou seja: *Barravento* de 1960-1961; *Vidas secas* de 1962-1963; *Porto das Caixas* de 1962-1963 e *O desafio* (1964-1965), confirmando as indicações colhidas através das fontes escritas e orais, revelou que nos mesmos se verificam razoáveis e definidos traços e vestígios da influência Neo-realista. Como modelo de produção e na atitude dos autores compromissados com a função social do artista (o seu valor moral e que privilegiam filmes de denúncia social) adequado para revelar por meio do cinema a realidade de um país subdesenvolvido, características que fazem parte dos aspectos gerais do Neo-realismo como “ética da estética” presentes no Cinema Novo, mas também confirmados os traços que esta influência deixa também na poética, nos textos fílmicos cinemanovistas, ou seja, na sua estética. Uma estética de um cinema no qual, como afirmou J. L. Godard nos anos 1960, e defendeu Glauber Rocha (1963) “o *travelling* é um ato moral”, mas sem esquecer de que foi Rossellini a afirmar, em 1952, que “o Neo-realismo é a forma artística da Verdade” (MICCICHÈ, 1999, p. xii).

Neo-realismo e Cinema Novo: vestígios do tempo

Diversos traços e características comprovam a influência do Neo-realismo através dos quatro filmes-casos estudados. Pois verificamos nos filmes analisados várias e importantes práticas, inspirações, motivos, citações que comprovam nossa hipótese e que mostram como esta influência neo-realista, de forma abrangente, está em vários aspectos como inspiração geral de uma “atitude ética” ou uma “ética da estética”, além da referência como modelo de produção. Mas que exerceu também, e por isto podendo ser verificada, esta influência em sua valência estética. É o que podemos afirmar, agora,

com os dados colhidos da análise, em relação aos três autores em seus filmes da primeira fase do Movimento estudados.

Portanto, diversos traços das principais características herdadas do Neo-realismo pelo Cinema Novo, cuja primeira naturalmente é ter levado também no Brasil à propalada “saída dos estúdios” (após o fracasso da Vera Cruz), exacerbada num país continental, “pluriracial e multicultural” (lusó-afro-índio) onde os cineastas vão buscar, descobrir e revelar “os recantos mais virgens das praias e dos sertões nordestinos e das favelas nos centros urbanos e as suas diferentes populações” (XAVIER, 1980). Uma proposta de um novo realismo, realizado com poucos recursos, adaptada a revelar e criar a imagem e um imaginário de um país continental e multiracial, plural.

De modo semelhante ao que realiza o Neo-realismo na Itália, em particular na leitura de Verga – a grande inspiração neo-realista - por exemplo, segundo afirmação de Alicata e Giuseppe De Santis num famoso ensaio de 1941, segundo o qual Giovanni Verga não criou somente uma grande obra poética, mas criou um país, um tempo, uma sociedade” (MIDA; QUAGLIETTI, 1980). Neste aspecto, em particular o caso de Nelson Pereira dos Santos, que descobriu a questão nordestina com Graciliano Ramos, do qual traduz importantes obras para o cinema.

O Cinema Novo, além do uso da fala regional e a inclusão da música e das tradições populares, na “reconciliação de formas culturais clássicas e populares” (SPINOSA apud BURTON, 2003, 206), principalmente na música (Villa Lobos em Glauber e Tom Jobim em Sarraceni), lança atores desconhecidos e coloca junto com estes também na tela atores não profissionais, ou seja, os próprios protagonistas, homens do povo. Em *Barravento* temos um pescador como o protagonista Aruan (ao lado do ator Antonio Pitanga como Firmino), assim como outros pescadores e mulheres da praia de Buraquinho, e em *Vidas secas* temos Maria Ribeiro (que trabalhava como funcionária do Laboratório Líder no Rio de Janeiro) como Sinhá Vitória e Jofre Soares (que NPS conheceu no Nordeste durante as filmagens) como fazendeiro, assim como Genivaldo e Gilvan como interpretes dos filhos da família de retirantes (contracenando com o ator Átila Iorio como Fabiano);

assim como em *Porto das Caixas*, Paulo César Saraceni usou alguns amigos atores não profissionais para atuar em pequenos papéis, sem falar em Gianina Singulani que também não era atriz, como a mulher do escritor cínico em *O desafio*, por exemplo. Desse modo, revelando a face “real” de um país e de sua gente, fazendo do cinema um instrumento de pesquisa antropológica.

Portanto, em conclusão, a análise dos quatro filmes nos fornece alguns dados: citações, diálogos, homenagens – além da inspiração e uso de “motivos” e do modo de filmar no uso da improvisação e da câmera documental de Rossellini em Saraceni de *O desafio*, ou o exercício total dos “pontos mortos” rossellinianos em *Porto das Caixas*; ou no olhar sobre a infância desichiana assim como uma certa influência da “*poetica del pedinamento*” no uso da câmera em Nelson Pereira dos Santos de *Vidas secas*, além da sua estrutura narrativa realista clássica; e a inspiração temática produzindo o quase “*remake*” como “renovação” de uma mesma história vis-continana (a partir de Verga), assim como na câmera documental e a sincronização da filmagem, *mise-en-scène*, montagem na construção do “realismo épico” de Glauber Rocha em *Barravento*.

Certamente que estes filmes cinemanovistas aqui analisados trazem marcas de outros influxos, tanto externos como internos, mas que naturalmente não foram observados em nosso caso, pois que estes não faziam parte do nosso objeto de estudo em nossa tese, e, portanto, que tinha por objetivo específico descobrir traços ou vestígios da poética neo-realista italiana nos quatro filmes brasileiros pertencentes e deflagradores do Cinema Novo.

E que justamente, como acabamos de observar, os resultados da análise comparada de um conjunto de quatro filmes-casos cinemanovistas representativos da primeira fase do Movimento brasileiro (*Barravento*; *Vidas secas*; *Porto das Caixas*; *O desafio*) com as películas neo-realistas, na qual detectamos em especial e prevalentemente o “diálogo” destes com os seis títulos da tríade neo-realista Rossellini-Visconti-De Sica/Zavattini citados anteriormente (*Roma, città aperta*; *Stromboli*; *Viaggio in Itália*; *La terra trema*; *Ladri di Biciclette*; *Sciusciá*) comprovam, de fato, a influência do Neo-realismo italiano ainda presente nos filmes da primeira fase do Cinema Novo.

Referências

BAZIN, André. "O Realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNADET, Jean Claude. "**Vicissitudini Ideologiche del Neorealismo in Brasile**". In: *Il Neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*. Quaderni della 10ª Mostra Internazionale del Cinema di Pesaro, 12/19 settembre, 1974. Jean-Claude Bernadet. pp. 197-201.

_____. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BURTON, Juliane. "Repensando os anos 50". In: **Neo-realismo na América Latina**. Rio de Janeiro, Revista *Cinemais*, n.º 34, abril/junho, 2003, pp. 201 a 212.

CHIARETI, Tommaso. "La maniera di Visconti". In: MICCICHÈ, Lino. (Org.) **Il Neorealismo cinematográfico italiano**. Venecia: Marsiglio, 1999. p. 284.-187 **CINEMA e Cinema**, n. 5, a. 2, out./dez., 1975.

DELEUZE, Gilles. "Aldilà dell'immagine-movimento". In: **L'immagine-tempo**, vol. 2, p. 11 pp.11-36, Udilibri: Milano, 1997.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

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

_____. "Rio, 40º e o cinema realista brasileiro dos anos 50". In: MACHADO, Jr., Rubens; LIMA SOARES, Rosana de; ARAÚJO, Luciana Correa de (Org.). **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume/Socine, 2006

FARASSINO, Alberto. **Neorealismo: cinema italiano 1945-1949**. Torino: Edit, 1989.

FERRERO, Adélio. "La conquista dell'identità". In: **Il cinema novo brasiliano: crisi e trasformazioni**. Cinema e Cinema, n.º 5, ano 2, outubro/dezembro, Vezesia, Marsílio, 1975, p 8-68.

FIGUEIROA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004.

GERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo". In: **Glauber Rocha**. SALLES GOMES, Paulo Emilio; GARDIES, AMENGAL, Brthélémy; GARDIES, René; et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (1ª edição no Brasil: 1977), p. 11-39.

GLAUBER Rocha. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

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

JAMESON, Fredric. "A existência da Itália". In: **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 159-234.

MICCICHÈ, Lino. **Filmologia e filologia: studi sul cinema italiano**. Venezia: Marsílio, 2002.

_____. **Il neorealismo cinematografico italiano**. Venezia: Marsiglio, 1999.

_____. **Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima**. Venezia: Marsiglio, 1998.

_____. **Scritti su Glauber Rocha**. Veneza, Mostra di Veneza/Marsiglio, 1986.

NEO-REALISMO na América Latina. **Cinemais**, n. 34, abr./jun., 2003.

PARIGI, Stefania. Le carte d'identità del neorealismo. In: TORRI, Bruno (org.). **Nuovo cinema (1965-2005): Scritti in onore di Lino Micciché**. Marsílio, Venezia, 2005.

PASSERINI, Luisa. **Memoria e Utopia: il primato dell'intersoggettività**. Torino: Bollati Boringhiere, 2003.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papirus, 1996.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art., 1987.

ROCHA, Glauber. **A revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira, 1963.

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

SALES GOMES, Paulo Emilio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

SALES, Almeida. O desafio em Cinema verdade. In: SARRACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 206.

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

THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor: neofromalist film analysis**. Princeton University Press: Princeton, 1988.

TORRI, Bruno. **Nuovo cinema (1965-2005): scritti in onore di Lino Micciché**. Marsílio, Venezia, 2005.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
_____. **Sertão mar Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme/MEC, 1983.

XAVIER, Ismail; BERNADET, Jean Claude. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ZAGARRIO, Vito. **Un neorealismo postmoderno**. Fondazione Giuseppe De Santis: Roma, 2002.